БОГЕМА

ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ИЗГОИ

BOHEMIANS

ЭЛИЗАБЕТ УИЛСОН

ELIZABETH WILSON

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Художники парижского Монпарнаса, завсегдатаи кофеен в мюнхенском Швабинге, обитатели нью-йоркского Гринвич-Виллидж, тусовщики лондонского Сохо… В городской среде зародилось пестрое сообщество, на которое добропорядочный горожанин смотрел со смесью ужаса, отвращения, интереса и зависти. Это была богема, объединившая гениев и проходимцев, праздных мечтателей и неутомимых служителей муз, радикальных активистов и блистательных гедонистов. Богема явилась на мировую сцену в начале XIX века, но общество до сих пор не определилось, кого причислять к богеме и как к ней относиться. Сохраняя свою смысловую неоднозначность, это понятие чаще всего остро полемически противопоставляется ценностям промышленного капитализма и образу жизни буржуа. Книга известной исследовательницы культуры Элизабет Уилсон рассказывает о ярких представителях богемы, истории зарождения этого явления и его судьбе на протяжении трех веков.

- Элизабет Уилсон
  - ○
  - ○
  - ○ Глава 1. Введение
  - ○ Часть I
    - ■
    - ■ Глава 2. Художники в новом мире
    - ■ Глава 3. Богемные декорации
    - ■ Глава 4. Создание мифа
    - ■ Глава 5. Безвестные эксцентрики
    - ■ Глава 6. Женщины богемы
    - ■ Глава 7. Женские роли
    - ■ Глава 8. Дух свободы
    - ■ Глава 9. Изгнанники среди изгнанников
  - ○ Часть II
    - ■
    - ■ Глава 10. Героизм повседневной жизни
    - ■ Глава 11. Богемная любовь
    - ■ Глава 12. Влечение к бесконечному
    - ■ Глава 13. Политика крайностей
    - ■ Глава 14. Богема для масс
    - ■ Глава 15. Богема постмодерна
  - ○ Библиография
  - ○ Указатель

- Над книгой работали
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42

- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86

- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130

- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174

- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218

- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262

- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306

- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350

- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394

- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438

- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482

- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526

- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570

- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600

Элизабет Уилсон
Богема: великолепные изгои

Новое литературное обозрение

Москва

2019

Elizabeth Wilson
BOHEMIANS
The Glamorous Outcasts
I. B. TAURIS PUBLISHERS
LONDON NEW YORK
2000

Библиотека журнала «Теория моды»
Составитель серии О. Вайнштейн
Редактор серии Л. Алябьева
Перевод с английского Т. Пирусская

В оформлении переплета использован портрет Жорж Санд работы Огюста Шарпантье. 1838
© Roger Viollet/East News

© Elizabeth Wilson, 2000, 2019
Published by arrangement with Tauris Parke, part of Bloomsbury Publishing Plc., London
© Т. Пирусская, перевод с английского, 2019
© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

Процесс вырождения распространяется не только на преступников, проституток, анархистов и умалишенных, но и на писателей и художников.

Макс Норда́у. Вырождение

Генерал всегда с большим знанием дела утверждал, что, если вам удастся успешно сохранить свой личный миф, все остальное в жизни значения не имеет. Важны не события, случающиеся с людьми, а их взгляд на эти события.

Энтони Поуэлл. Книги украшают комнату

К чтению можно пристраститься не меньше, чем к вину. <…> Вы тянетесь за книгой, как за стаканом, чтобы убежать от гнетущей тривиальности газетных заголовков, чтобы смыть отвратительное послевкусие лекарств, выдаваемых в больнице, которую называют современной цивилизацией. И нет ничего лучше настоявшегося, выдержанного пафоса, в особенности процеженного через поэзию. И вы чувствуете себя одновременно очищенным и просветленным. Беда в том, что вы недолго отдаете предпочтение отборным сортам. И с чтением получается, как с алкоголем: вы стараетесь смешивать все более и более крепкие коктейли; вы ищете уверенности в себе и свободы от ответственности.

Вальтер Меринг. Пропавшая библиотека

Глава 1. Введение

Мне хотелось курить «Голуаз», пить черный кофе и говорить об абсурде и макияже с порочными женщинами и погибшими молодыми людьми… Счастье не интересовало меня, мне был нужен Святой Грааль.

Марианна Фейтфулл. Фейтфулл

«Что представляла собой богема?», «Кто же имеет право называться богемой?» — стоило мне упомянуть о своем исследовании, как на меня обрушивались одни и те же вопросы. Они носили чисто риторический характер, поскольку те, кто их задавал, уже знали ответ заранее. Существует множество определений богемы, но ни одно из них нельзя считать удовлетворительным, поскольку наше шаблонное представление о мятежном художнике оказывается чем-то вроде монстра Франкенштейна, составленного из противоречивых и несовместимых свойств.

В 1850 году Анри Мюрже, писатель, первым заговоривший о богеме, описал ее представителей как трезвенников, художников, которые были слишком бедны и слишком преданны своему делу, чтобы топить свои неприятности в алкоголе[1]. Однако романистка Берил Бейнбридж, когда в 1995 году ей сказали, что Кэмден-Таун, в котором она жила, — самый богемный район Лондона, пришла в негодование: «Богема — это те, кто вечно пьянствует, а тут все вокруг пашут как лошади»[2].

В обозначенном двумя высказываниями временном промежутке предпринимались сотни попыток уловить сущность ускользающего понятия богемы. Иногда ее представители были успешны, но сами разрушали себя, как, например, Джексон Поллок. Иногда они, как Модильяни, умирали в нищете и безвестности, и слава приходила к ним лишь после смерти. В то же время богемой называют и бесталанных авторов с претензией на гениальность, которые растрачивают свою жизнь в компании других неудачников сомнительной репутации, и тех, кто, подобно Оскару Уайльду, вложил в свою жизнь весь свой гений, а в свои произведения — только свой талант[3]. Богемный художник — одновременно гений и позер, развратник и пуританин, трудоголик и бездельник; смысл этого определения зачастую

проявляется в сравнении. Иногда представителю богемы (со знаком плюс) противопоставляют буржуа (со знаком минус), иногда художнику (со знаком плюс) — представителя богемы (со знаком минус); бывает и так, что подлинный богемный художник (со знаком плюс) противопоставляется позеру (со знаком минус) [4]. Дело еще больше усложняется тем, что «нет такого богемного поступка, который нельзя было бы совершить и за пределами <sic> Богемии»[5].

Таким образом, оказывается, что попытка дать четкое определение богеме или ее представителю чревата трудностями и неудачами. Трудностями, потому что эпитет «богемный» использовали для описания самых разных, порой взаимоисключающих, стилей жизни и применяли по отношению к совершенно несхожим между собой социальным кругам, сообществам и отдельным людям. Неудачами, потому что определения богемы очень противоречивы, причем каждое из них упорно отстаивают как правильное. На самом деле постоянное возвращение к одним и тем же вопросам: «Что все-таки представляла собой богема?», «Кто имеет право себя к ней причислять?» — свидетельствует о явлении в культуре, которое можно назвать аналогом невроза: он отводит внимание и одновременно выдает собой другую проблему. Ведь нас должны интересовать не устойчивые характеристики понятия и признаки, на основании которых можно отнести кого-то к богеме, а причины ее появления. Постоянное вопрошание свидетельствует о том, что общество еще не определилось со своим отношением к явлению, для которого придумало стереотипный образ, и не стремится его развенчать. Приведенные вопросы подразумевают точный ответ, но сам факт их возникновения свидетельствует о том, что такой ответ невозможен. Поэтому лучше было бы спросить: «Как и когда возникло четкое представление о том, каким должен быть художник?»

«В Вавилоне не было бодлеров», — писал поэт-битник Кеннет Рексрот[6] — в древней вавилонской культуре для богемы не было места. Равно как и в средневековой или ренессансной Европе свободомыслящему художнику-бунтарю — типичным примером которого выступал в цитате Шарль Бодлер — не приходилось надеяться ни на понимание, ни на терпимость. Художник мог быть скромным ремесленником или признанным мастером, но он, как правило, сохранял тесную связь с миром, для которого работал. В искусстве еще не было — или почти не было — протеста; наоборот, художник являлся скорее слугой общества, чем его критиком.

В эпоху Возрождения господствовало представление о

художнике как об уравновешенном человеке. Правда, существовал и альтернативный взгляд, основанный на платонической идее эксцентричного, меланхолического гения[7], в свете которой художник представал как человек, который «отказывался подчиняться условностям, принадлежал с точки зрения общества к своей особой среде и постепенно стал восприниматься как представитель того круга, который теперь обобщенно называют богемой»[8]. Справедливо и то, что в Средневековье и в эпоху Возрождения существовали отдельные живописцы и писатели, чья жизнь отличалась беспорядочностью: Франсуа Вийон, Караваджо, Кристофер Марло. Однако они не были типичны для своего времени; а «племянник Рамо», персонаж Дидро, которого иногда называют ранним представителем богемы, был лишь отдельно взятым чудаком. В отличие от них, представители уже сформировавшейся в XIX столетии богемы принадлежали к опознаваемой субкультуре. «Богема» обозначает попытку художников, писателей, интеллектуалов и радикалов XIX и XX веков создать альтернативный мир внутри западного общества (а возможно, и где-то еще[9]). Несмотря на преувеличенный индивидуализм обитателей этого мира, богема была коллективным начинанием; ее представители создали и вошли в социальный круг, который стремился обособиться от господствующей культуры, и делал это по мере того, как радикально трансформировалось представление о художнике: из создателя заказных произведений он превращался в яростного критика общества, вступавшего в неведомый мир модерности.

Возникнув в начале XIX столетия, представитель богемы успел побывать героем — и антигероем — истории, которую Запад хотел слышать о своих художниках, истории гения, обаяния, изгнанничества и обреченности. Фигура богемного художника неотделима от его публики. Как только она возникла на городской сцене, нашлись те, кого привлекали истории о людях одновременно притягательных и отталкивающих, мужчинах и женщинах, сочетающих в себе гениальное и причудливое, ведущих увлекательную жизнь и бросающих вызов условностям. Превратности богемной жизни, ее крайности, триумфы, падения и присущий ей ореол мрачной серьезности, плохо сочетающейся с игрой и позой, в которых она выражалась, всегда служили хорошим сюжетом.

Но феномен богемы не сводится к рассказам о неординарных людях. Фигура богемного художника олицетворяет двойственную роль искусства в современном обществе; и богема — это культурный миф об искусстве в современную эпоху, миф, пытающийся примирить искусство с промышленным

капитализмом, чтобы найти для него место в обществе потребления. Богемный художник — прежде всего идея, воплощение мифа.

Ролан Барт[10] высказал мысль, что в современном обществе миф возникает как воображаемое решение проблемы или разрешение конфликта, с которыми общество не в состоянии справиться, и функция мифа — примирить противоположности. Это идеологическое заявление, сглаживающее шероховатости конфликта, который, в силу того что он не разрешен и неразрешим, должен оставаться замаскированным и скрытым. Миф о богемном художнике представляет собой воображаемое решение проблемы искусства в индустриальных западных обществах. Он пытается определить роль искусства как находящегося одновременно внутри и вне рынка и потребления, примирив экономическую неоднозначность профессии художника с представлениями о его гении и превосходстве.

Миф о богемном художнике уходит корнями в экономическую и политическую смуту конца XVIII века. Расшатав традиционные устои, эта смута породила одновременно ностальгию по прошлому и жажду еще больших перемен, стремление к своеобразному непрекращающемуся кризису на всех уровнях: экономическом, политическом, эстетическом и индивидуальном. Богемный художник — сложное олицетворение такого кризисного момента в культуре. Появившись в начале XIX столетия как яркий городской типаж, он обострил эти противоречия в своей личности, превратив их в образ жизни. Он был не просто творческим человеком; он создал и воплотил в себе тип сознания, вскоре ставший стереотипом.

Богемный миф — идея об исключительности художника, его непохожести ни на кого вокруг — основан на идее о художнике как гении, которую развивали романтики на заре промышленной и Великой французской революций. Романтический гений — это художник, противостоящий обществу. Он олицетворяет свободомыслие, протест, неприятие существующего положения дел; его позиция может выражаться в политических поступках, эстетических жестах или в поведении и образе жизни художника. Элементы этого мифа — несоблюдение существующих норм, избыточность, сексуальная распущенность, эксцентричное поведение, броская внешность, ностальгия и бедность, — хотя и богатство могло дать пищу для мифа, если только художник относился к нему с презрением, швырялся деньгами направо и налево вместо того, чтобы вложить их в дело, как того требовала буржуазная предусмотрительность.

Основой представлений о богеме послужили биографии

творцов, которые вели соответствующий образ жизни, но само по себе это недостаточное условие для того, чтобы родился миф. Как общепринятое понятие богема — подразумевающая образ жизни, сопряженный с определенным стилем поведения и определенными творческими стратегиями, — появилась лишь тогда, когда литераторы стали ее описывать, а художники — изображать. Этот миф изначально создавался в искусстве и литературе, нередко тогда, когда художники и писатели выдавали свое личное шаткое положение за устоявшееся положение вещей или архетипы поведения, которым *должен* следовать художник.

Поэтому богема была неотделима от своего литературного и визуального воплощения. Поскольку эти образы существовали, новые поколения могли на них ориентироваться, так что миф о богеме поддерживал сам себя; портрет представителя богемы дополнялся все новыми и новыми штрихами, почерпнутыми из жизни уже следующих поколений художников, как знаменитых, так и малоизвестных, а мемуары, романы и автобиографии сохраняли этот миф, возрождая и преувеличивая те или иные эпизоды, легенды и стереотипы. На самом деле, очень характерно, что главным источником знаний о жизни богемы были мемуары и воспоминания — часто будучи ненадежными с фактической точки зрения источниками, они сохраняли ценность прежде всего как основа легенды.

Первые богемные художники изображали себя как гениев, которые, терпя нападки, отстаивают Искусство против буржуазной вульгарности. Однако парадоксальным образом миф о богеме стал частью популярной культуры и опирался на ту легенду, которая распространялась через массово-развлекательную культуру. Она создавалась на страницах прессы, на сцене и в салонной живописи, а позже была подхвачена в художественной литературе, биографиях, популярной музыке, кино, телевизионных передачах и даже в виртуальной среде.

В слове «легенда» отражаются все те проблемы, которые присущи определяемому через него понятию. Легенда подразумевает величие личности, гиганта среди лилипутов, в то же время это слово может произноситься с благодушной насмешкой, ласковой иронией в адрес умилительных чудачеств этих колоритных персонажей, оно подрывает авторитет героев, которых должно возвышать. При этом легенда предполагает, что мы имеем дело с вымыслом, который скрывает иную, более правдивую реальность, как за мифом прячется живой человек.

К примеру, значимость одной из немногих женщин-художниц начала XX века, получивших посмертное признание, Сюзанны

Валадон тесно связана с ее необычной жизнью. Автор последней биографии художницы, Джоанна Брейд, подытоживая легенду о Валадон, называет ее основные компоненты: «немного бедности и чуть-чуть мелодрамы». Важны были и живописные декорации Монмартра эпохи Тулуз-Лотрека — с танцовщицами канкана, непристойными песнями, проститутками и художниками, прочесывающими трущобы в поисках сюжета:

> «В центре — звезда: темпераментная, жизнелюбивая Валадон; ее муж Андре Уттер моложе ее на двадцать один год, сын — склонный к алкоголизму художник Утрилло. Женщина, в одночасье из натурщицы превратившаяся в художницу, женщина, в избытке наделенная чувственностью и жизненной силой; женщина, знавшая, как себя преподнести, — иными словами, ярчайший пример парижской богемной художницы. Таков миф о Сюзанне Валадон»[11].

Одним словом, перед нами Трильби, Мими и Маргарита Готье в одном лице. Джоанна Брейд сетует, что эти клише всплывают снова и снова и смешение искусства с жизнью приводит к мистификации. Она же, наоборот, стремится найти и описать подлинную Валадон. Однако это предполагаемое противопоставление реальности и легенды отсылает к тому самому мифу, разоблачения которого предполагают поиски реальности. Попытки разделить эти две составляющие лишь упрочивают легенду или способствуют ее переосмыслению, а не разрушают ее, поскольку поиски реальности и претензии на ее изображение чаще всего приводят к созданию нового вымысла — в свою очередь, тоже редуцирующего многогранность личности.

Эта бесплодная погоня за реальностью отвлекает от вопросов, которые следовало бы задать: в чем, прежде всего, здесь заключается легенда; какие стремления потребителей этого мифа, буржуазной публики, побудили их создать такой образ представителя богемы или, по крайней мере, согласиться с ним; к какому коллективному желанию обращен миф о богемном художнике. Что, иными словами, вызвало любовную химию, взаимную тягу и отторжение между богемой и буржуа? Ведь оно вылилось в длительные отношения любви-ненависти между западным индустриальным обществом и культурой. Отношения «бесконечно длящиеся и определяемые переходами от притяжения к отвращению между этими антиподами, богемным художником и буржуа, которые постоянно раздражают и очаровывают друг друга, тоскуют друг по другу и тянутся один к другому… Их связь пронизана эросом, замаскированным под

зависть, насмешку или восхищение», — как писал в 1920-е годы Клаус Манн[12]. И, подобно всем отношениям, сочетающим в себе любовь и ненависть, отношения традиционного общества и богемных контркультур характеризовались непостоянством и одержимостью, противоречивыми суждениями и невероятными предположениями.

Богемный миф строится на ключевой для него проблеме подлинности. Средства массового производства позволили создавать новые формы искусства и заменить человеческое творчество работой машины, что поставило под сомнение роль искусства и художника. Ценность мастерства живописца, например, стала не столь очевидна с учетом того, что фотография могла передать сходство или отобразить пейзаж намного быстрее и не требовала таких усилий. Культура превращалась в товар, и общество требовало от художников подчинения законам развивающегося рынка. Пытаясь разрешить эту непривычную ситуацию, художники шли на все более сложные эксперименты. Модернизм и непримиримый авангард призваны были вновь обозначить границу между искусством и банальным развлечением, подчеркнув превосходство искусства. Увы, нередко эти попытки оборачивались неудачей, поскольку приводили широкую публику во все большее замешательство, массовый зритель воспринимал их как продуманный розыгрыш или явное оскорбление и все хуже отличал хорошее искусство от плохого, истинный порыв от необоснованных претензий. В середине XIX века критик Джон Рёскин возмущался полотнами Уистлера, воспринимая их как пощечину, а в 1920-е годы приходилось сдерживать многотысячную публику, чтобы она не разорвала на части немецких дадаистов, придя в бешенство от устраиваемых ими непонятных представлений и слишком буквально воспринятых похвал в адрес большевизма. Художники, в свою очередь, презирали публику, сознавая ее вульгарность и дурновкусие. Поэтому отношения между художником и публикой коренным образом изменились, вылившись во взаимную подозрительность и презрение, при том что — и в этом было еще одно противоречие — успешные художники получали в награду прежде неслыханные богатство и славу.

Фигура богемного художника отражает неопределенность, с которой искусство столкнулось в эпоху модерна. Образом жизни, манерой одеваться и поведением, не просто выделявшимися на фоне его социально-культурного окружения, а рассчитанными на то, чтобы шокировать или вывести из себя публику, представитель богемы обострял свои отношения с обществом, из которого сам когда-то вышел. Стереотипные представления о

богеме пытаются скрыть, но невольно обнаруживают внутренне присущую ей неопределенность, изображая богемного художника как подлинного вдохновенного творца и в то же время как позера. Он одновременно бесстрашный враг буржуазии и обывательства — и лишенный каких-то подлинных черт ленивый завсегдатай кафе, он воплощение высочайших ценностей общества — и притворщик, пускающий пыль в глаза. Именно эта невозможность дать сколько-нибудь непротиворечивое определение заставляет вновь и вновь задаваться вопросом, никогда не удовлетворяясь ответом: что же все-таки представляла собой богема?

Невозможность богемы раскрывается в одном из наиболее примечательных ее качеств — постоянной ностальгии, сопутствующей богемному образу жизни. «Богема — это всегда вчерашний день», — писал Малькольм Коули[13] о Гринвич-Виллидж в 1920-х годах. Последующие поколения творческой богемы с элегической грустью вспоминали о золотом веке, когда край Богемия еще лежал нетронутым и в него не повадились торгаши и туристы. Представители богемы всегда были убеждены, что они — последние из *настоящей* богемы и что богема уничтожена, то ли из-за хищности современной развлекательной культуры, разрушившей подлинное искусство, то ли из-за того, что богема слишком успешно подтачивала буржуазную мораль: «В [Гринвич-]Виллидж было так же привольно, как и прежде; но с тех пор как пригороды сравнялись с ним и даже превзошли его, куда девались его протест и сопротивление условностям, некогда вдохновлявшие богему?»[14]

Противоречивая убежденность в том, что богема умерла и в то же время присутствует повсюду, вызывает недоумение. Правда, что богема возникла на определенном этапе развития промышленного капитализма как реакция на изменения в способе производства искусства. Правда, что свойственная мифу ностальгия обращена к представителю богемы как к историческому персонажу, который более или менее ушел в прошлое вместе с породившими его обстоятельствами. Справедливо и то, что ностальгия по богеме — это отчасти ностальгия по утраченной молодости, поскольку именно молодежь собиралась в богемных кругах. Но если богемные ценности действительно проникли в широкие слои общества до такой степени, какую сто лет назад невозможно было себе представить, значит, их живучесть, равно как и распространенность поведения, взглядов и вкусов, когда-то считавшихся переходящими все границы дозволенного, ставит перед нами вопросы более глубокие, чем идентичность настоящего представителя богемы, его гибель или

трансформация. Неужели мы все теперь принадлежим к богеме и, если да, почему?

Эта книга разбита на главы, каждая из которых рассказывает об одном аспекте богемы; в них я не останавливаюсь подробно на биографии какого-либо одного представителя богемы, но бегло касаюсь многих — впрочем, сами истории из жизни богемы зачастую отличает фрагментарность и незавершенность. К тому же разбивка на темы позволяет сделать ностальгическую интонацию, которая подчинила бы себе хронологически выстроенное повествование, предметом анализа. Такой метод, помимо прочего, позволяет выстроить текст как мозаику странных и пестрых жизней, из которых складывалась богемная субкультура, создавая эффект необыкновенного театрального представления. Богема являла собой сцену, многоактный спектакль, главные действующие лица которого ярко выделялись на общем фоне, однако зависели от множества круживших между ними второстепенных персонажей, и хотя этих исполнителей эпизодических ролей нередко вспоминают лишь в связи с главными героями, их жизни были не менее интересными, а часто и еще более странными. Но от этих жизней остались лишь намеки и обрывки, придающие еще большую таинственность богеме и усиливающие ее обаяние.

Богема была сценой. А еще она была мифической страной. «От богемы, — писал Анри Мюрже, — три пути: в академию, в госпиталь или в морг». Журналист Альфонс де Калонн считал, что «на севере она граничит с нуждой, на юге — с горем, на востоке — с иллюзией, а на западе — с лечебницей». По мнению другого, более оптимистично настроенного автора, ее рубежами были «холод, голод, любовь и надежда»[15].

Богема была одновременно путешествием и его целью. Сегодня Артур Рэнсом известен как автор серии детских книг «Ласточки и амазонки», но на рубеже веков он был молодым представителем богемы, отправляющимся в Лондон, «как Колумб отправлялся в Новый Свет, как цыган продирается сквозь неведомый лес, чтобы остановиться там на ночлег»[16]. В 1923 году романистка Кей Бойл сравнила свою поездку в Париж с паломничеством. В цыганских серьгах и шали она прямиком направилась в расположенный на Левом берегу книжный магазин Сильвии Бич «Шекспир и компания», бродя по которому, она то и дело высовывалась наружу в надежде увидеть Джорджа Мура или Джеймса Джойса и чувствовала, что это место внушает ей трепет. Тридцатью годами позже другому полному надежд писателю, Бернарду Копсу, стоило, выбравшись за пределы лондонского Ист-Энда, добраться до Черинг-Кросс-роуд, как он уже попал в

«свое королевство Сохо»[17], а Марианна Фейтфулл вспоминала о своем подростковом стремлении в богемную среду: «Мне хотелось курить „Галуаз“, пить черный кофе и говорить об абсурде и макияже с порочными женщинами и погибшими молодыми людьми… Счастье не интересовало меня, мне был нужен Святой Грааль»[18].

Поиски богемы действительно можно назвать светской версией легенды о Священном Граале, об избавлении и искуплении — легенды, в которой место замка Камелот занял современный промышленный город. Богема олицетворяла собой прежде всего стремление, не столько какую-то идентичность, сколько поиски идентичности, не столько конкретное место, сколько утопию.

В первой главе этой книги рассматривается рождение мифа о богеме. Вторая глава более теоретична, чем последующие; в ней речь идет о социальных и экономических предпосылках возникновения богемы. В третьей главе описана взрастившая ее городская культура. В главах с четвертой по девятую говорится об отдельных личностях, сыгравших важную роль в становлении богемного мифа. Особое внимание здесь уделяется недооцененной роли богемных женщин.

Вторая часть посвящена различным областям, в которых проявляет себя богема: манере одеваться, чувственной любви, стремлению нарушать принятые нормы и искать крайностей, а также радикальному политическому мировоззрению. Наконец, анализ взаимоотношений между богемными контркультурами и массовой культурой действительно заставляет предположить, что богема не исчезает, а трансформируется. Моральный смысл этой трансформации, хотя его часто игнорируют, составляет ядро некоторых самых оживленных культурных споров этого тысячелетия.

Часть I
ЖИЗНЬ БОГЕМЫ

Дизайнер: Юлия Пакалина.
Фотограф: Анна Данилова.

Модель: Мария Колосовская.

Глава 2. Художники в новом мире

> *…Поэту нет достойного места ни в демократическом, ни в аристократическом обществе, и еще менее — при республике, уж скорее при абсолютной или ограниченной монархии. <…> …Мне предстоит написать повесть об одном из этих знаменитых неудачников, о человеке, в избытке одаренном поэзией и чувством; он явился вослед многим, ему подобным, чтобы пройти суровую школу гения в этом низменном мире, среди низменных душ.*
>
> *Шарль Бодлер. Эдгар Аллан По*

Становление богемы было связано с изменениями, которые повлекли за собой Великая французская революция и промышленная революция конца XVIII века. Индустриальная эпоха была отмечена переменами, поразительными и неслыханными по своим масштабам и скорости:

> «Беспрестанные перевороты в производстве, непрерывное потрясение всех общественных отношений, вечная неуверенность и движение отличают буржуазную эпоху от всех других. Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устарелыми, прежде чем успевают окостенеть. Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется…»[19]

Изменения затронули и сферу художественного производства; легенда о богемном художнике воплотила в себе ряд спровоцированных ими конфликтов. Прежде всего, изменилась сама роль искусства. В средневековом обществе искусство было неотделимо от социальных религиозных институтов. Значение и функция произведений искусства были

связаны с религией (например, на картинах изображались библейские или житийные сюжеты). Их создание было коллективным, ремесленным процессом, и восприятие также носило коллективный, публичный характер; для христианской общины эти произведения составляли часть богослужения[20].

В эпоху Возрождения сформировалось «придворное» искусство, функция которого была столь же прозрачна: прославить правителя и изобразить придворное общество. Творчество стало индивидуальным, но способ его восприятия оставался коллективным[21]. Возникновение буржуазии привело к новым переменам. Искусство теперь и создавалось, и воспринималось индивидуально. Отныне можно было любоваться произведением искусства, не вовлекаясь в прославление христианства или светского великолепия; теперь это было личное, субъективное переживание[22].

Индустриальная экономика сметала привычные устои, опустошала провинцию, возводила огромные города и обрушивала поток прежде неведомых товаров и ощущений на горожан, которые и не подозревали, что нуждаются в них. С ростом благосостояния росла потребность в красоте в быту. Класс буржуазии набирал силу и приобретал мебель, керамику, картины, декоративные предметы, ткани и обои для своих жилищ, его представители пополняли образованную аудиторию, которая интересовалась литературой, живописью, музыкой и разными видами исполнительского искусства и стремилась участвовать во всевозможных культурных событиях для развлечения и расширения кругозора. Это привело к расширению издательских домов, открытию новых театров и концертных залов, библиотек и музеев, к революции в журналистике. В результате развивалась и коммерческая культура, ориентированная на массовую публику.

Индустриализация также радикально изменила *механизмы* производства и финансирования различных искусств и ремесел. Умелые ремесленники столетиями были необходимы для благосостояния городов и объединялись во влиятельные гильдии, где труд живописцев и скульпторов был организован так же, как труд каменщиков, портных или кузнецов[23]. Однако в XVII веке благодаря развитию меценатства изящные искусства начали отделяться от других ремесел. Аристократы и правители покровительствовали композиторам, художникам, писателям и даже философам (например, Вольтеру), иногда назначая им пособия или пенсии, иногда непосредственно оплачивая их работу. Теперь же, с наступлением индустриализации, рыночные отношения все больше вытесняли меценатство.

В Великобритании процесс коммерциализации искусства в XVII веке уже шел полным ходом. Успешные литераторы, как, например, Александр Поуп, были независимы; романист Оливер Голдсмит писал в 1762 году:

> «Ныне немногочисленные поэты Англии не зависят более от милостей знатных патронов; теперь единственным их покровителем является публика, а она — господин доброжелательный и великодушный. <…> Поэтому, если в прошлом веке можно было смеяться над тем, что поэты обитают на чердаках, то нынче такие шутки уже никому не покажутся остроумными, затем что грешат против истины»[24].

Во Франции переход к рыночным отношениям, последовавший за Великой французской революцией, был более резким. Изменения начались уже в середине XVIII столетия: писатели и художники начали обособляться от мастеровых и ремесленников[25], затем появилась фигура критика, возникла практика публичных выставок и была основана Французская академия живописи и скульптуры[26]. После 1789 года буржуазия, влияние которой росло, окончательно распустила прежние цеховые объединения, спровоцировав острый кризис. Организации, существовавшие при Старом порядке и нацеленные на поддержку искусства, были уничтожены. Так, Французская академия живописи и скульптуры прекратила свое существование в 1793 году. Это подготовило почву для свободного рынка в сфере искусства, но традиционные заказчики — аристократия и духовенство — тоже исчезли, и хотя по-прежнему существовали знатоки и ценители, разбиравшиеся в искусстве, зачастую они не могли позволить себе купить что-либо и тем самым поддержать художника материально[27].

Тем не менее в первые десятилетия XIX века положение литературы и искусства уже упрочилось, и они представляли собой «универсумы, подчиняющиеся своим собственным законам функционирования»[28]. Описанные выше изменения, а также влияние романтизма, привели к формированию нового образа художника или писателя. Если рынок расшатал иерархию искусств и ремесел, то романтики возвели гениального художника на пьедестал как богоподобного героя. Искусство теперь выражало своеобразие неповторимой творческой личности, и долг художника состоял в том, чтобы реализовать себя и свое уникальное видение, а не создавать произведения, отражающие принятые в обществе взгляды.

Некоторые художники приветствовали формирование

рыночных отношений, освобождавших их от богатых и власть имущих. Они полагали, что теперь художники займут полагающееся им по праву место в обществе. «Никогда, — утверждал один французский критик на страницах влиятельного журнала L'Artiste в 1832 году, — искусство… во всех его формах не обладало таким всеобъемлющим авторитетом; никогда ранее художник так не влиял на умы… Сегодняшний художник располагается в самом сердце общества, он черпает вдохновения из стремлений и страданий каждого, он обращается ко всем и творит для всех; он больше не слуга, а подданный; он зарабатывает на жизнь просто и исключительно своим трудом и свободными творениями своего гения; поэтому его общественное положение теперь более нравственно, более независимо, в большей степени способствует развитию искусства»[29].

Эта эйфория длилась недолго, поскольку вскоре стало ясно, что обретенная свобода для некоторых означала лишь свободу умереть с голода. Покровитель мог докучать, но, по крайней мере, был относительно предсказуемым. Теперь же многовековые традиции ремесла находились под угрозой из-за фабричного производства, а все формы искусства были подвластны превратностям рынка. Художник больше не мог быть уверен в своей аудитории: если меценат заказывал определенные произведения, то вкусы буржуазной публики оставались непредсказуемыми и художнику приходилось угадывать, как угодить ей. Искусство превратилось лишь в еще один товар, производившийся на основании смутных догадок в надежде на то, что его купят. Художник не только был вынужден продавать свое искусство, подчиняя его соображениям выгоды, но и, как предполагалось, развлекать публику, которой (или так ему казалось) не хватало разборчивости.

Поэтому художник оказался в конфликте с буржуазным «филистером»[30] — приземленной и неразборчивой персоной, для которого искусство было лишь способом обозначить свое положение в обществе, возможностью продемонстрировать свое богатство, а не вкус. Оливеру Голдсмиту легко было называть новую публику «доброжелательным и великодушным господином», ведь он был одним из счастливцев, чьи благочестивые романы доставляли удовольствие широкому кругу читателей из среднего класса. Менее удачливые художники ощущали, что лишь променяли одного господина на другого, причем худшего, и должны теперь создавать произведения, которые бы пришлись по вкусу нуворишам. В результате художники писали одну за другой сентиментальные сцены, предназначенные для будуаров или салонов, вместо того чтобы

браться за героические темы. «Искусство графики существует исключительно в виде литографий, альбомов и виньеток, произведений, которые не отнимают времени и быстро продаются, — писал цитируемый выше критик, — а величественная оперная музыка сменилась водевильным оркестром»[31].

Позже Бодлер сравнил художника с древнеримским гладиатором, истязаемым на потеху публике, ненавистной буржуазии[32]. Гюстав Флобер в письме своему другу, драматургу Фейдо, использовал то же сравнение: «Буржуа даже не догадываются, что мы отдаем им на съедение свое сердце. Порода гладиаторов не вымерла, каждый художник — гладиатор. Он развлекает публику своими предсмертными муками»[33].

Враждебные отношения между богемным художником и буржуа породили парадоксальную ситуацию, когда успехом для художника становился провал. Художник жаждал славы и признания, но он полагал, что, раз его новая публика была лишена вкуса, те, кто действительно добился успеха, поддались буржуазной вульгарности. По той же причине, если художнику не удавалось угодить буржуазной публике, это, несомненно, служило лучшим доказательством его оригинальности и таланта: «В этом деловом мире тот, кто принимается за искусство, обречен на поражение, это игра, где проигравший получает все. Подлинными победителями становятся проигравшие: те, кому достаются деньги и почести… те, кто достигает успеха в свете, безусловно, рискуют своим спасением за его пределами»[34]. Новая фигура богемного художника отражала эту взаимную неопределенность: двойственное отношение общества к искусству и двойственное отношение художника к светскому успеху.

Как только художника стали воспринимать как антагониста доминирующих в обществе групп, он превратился в идеологически заряженный образ. Он не только олицетворял изменившееся, неопределенное положение искусства в индустриальную эпоху, но протестовал против каждой черты, присущей буржуазному обществу, и не скупился на критику общественных, политических и нравственных ориентиров современности — или скорее их отсутствия. Ведь именно в этом состояла главная вина современности: мощная энергия и быстрое развитие экономики и потребления были безнравственны. Машинная промышленная экономика, зависевшая от научно-технического прогресса и свободного капитала, не только совершила революцию в производстве — она разрушила *все* традиционные, привычные отношения: «Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется»[35]. Характерная

для современности тенденция к общедоступности породила либеральный индивидуализм как систему мышления. Это была философия личностной независимости, свободы и переменчивости: свободы капитала, свободы от авторитета господствующей религии, свободы от пут обычая и почтения, требования личных демократических прав для каждого гражданина, свободы художника экспериментировать, а не полагаться на традицию и мастерство. «Главная мысль современной эпохи заключается в том, что социальной единицей общества является не группа, гильдия, род или город, но личность. Западным идеалом был независимый человек, который, действуя по собственному усмотрению, достигал свободы»[36].

Буржуазия приветствовала экономический индивидуализм, столь выгодный для этого набирающего силу класса. Новые предприниматели смело становились на путь радикального индивидуализма в экономической сфере, с полной готовностью порывая с традиционными отношениями хозяина и слуги и разрушая прежний патриархальный порядок. В своей деятельности они стремились к новым горизонтам, постоянно ища возможности расширения и обновления. Но политическая и культурная свобода их настораживала. Художники, подобно буржуазным экспериментаторам в области экономики, хотели исследовать новые территории, но к их попыткам относились без энтузиазма. Новый класс предпринимателей «боялся радикального, склонного к экспериментам индивидуализма модернистской культуры». Она отвечала ему взаимностью, поскольку «те, кто ставил радикальные эксперименты в области культуры… стремились исследовать все грани опыта, но яростно ненавидели буржуазную жизнь»[37]. Те, кто обладал властью, усиленно пытались сохранить традиционные модели поведения или установить новые, более конкретные правила, предписывающие, как себя держать, но в своих попытках сталкивались с приводившими их в недоумение дилеммами.

Социолог Макс Вебер полагал, что «протестантская этика» — пуританская система взглядов, в которой особое значение придавалось бережливости, самоограничению и труду, — способствовала развитию капитализма. Однако для победы капитализма требовалось не только экономить, но и тратить. Общество потребления существовало уже в XVIII веке (если не раньше) и в неменьшей степени содействовало расширению экономической сферы, чем стремление накапливать капитал. Из-за этого становилось не вполне ясно, должен ли свободный индивид тратить или копить, следует ли потакать своим желаниям и в какой мере, как распределить силы между работой

и удовольствиями. Поэтому возникал основополагающий конфликт между трудом и наслаждением, ограничениями и излишествами. Кроме того, нравственные ценности христианства не допускали мысли о том, что каждый человек волен потакать своим желаниям, а также в ряде случаев противоречили и жестким социальным установкам некоторых представителей класса промышленных магнатов, который только что обрел влиятельность. Поэтому в XIX веке проявления модерна были еще неполноценны и противоречивы. Авторитетные представители буржуазии пытались навязать другим суровую консервативную мораль, чтобы остановить волну аморализма, который, как они опасались, может поглотить их. Эта установка сама по себе не имела отношения к логике капитала; она скорее соответствовала прежнему пуританскому духу, чем поискам наслаждений, свойственным потребительской культуре.

Вебер писал о процессе расколдовывания мира, который представителями индустриального общества воспринимался как утрата и вел к меланхолии. Современность была «железной клеткой». Отношение многих представителей образованных слоев к обществу оказывалось глубоко противоречивым: они зависели от него в житейском плане и испытывали недоверие к социальному порядку, казавшемуся механистичным и утилитарным, подчиненным накоплению богатства, которое должно было быть средством, а не самоцелью. В эпоху, когда религия вызывала сомнения и споры, даже христианские писатели и мыслители ощущали, что одной религии было недостаточно, чтобы противостоять склонности воспринимать культуру и образование с утилитарной точки зрения. Серьезные, тонко чувствующие викторианцы обратились к Искусству, чтобы придать жизни духовное измерение.

Мэтью Арнольду принадлежала одна из наиболее известных попыток приписать культуре высокое нравственное и духовное значение. В своей книге «Культура и анархия», изданной в 1867 году, он подверг критике «филистеров», «тех девятерых англичан из десяти, которые сегодня уверены, что наше величие и национальное благополучие заключаются в нашем богатстве»[38]. Арнольд чувствовал, что вся цивилизация стала «механистической и поверхностной» и что необразованное сознание, сознание толпы, присущее обывателям, представляет угрозу для цивилизованного общества. Лекарством от этой деградации общества он считал культуру. Она должна была «помочь преодолеть все наши трудности; культура воплощает в себе тягу к абсолютному совершенству, выраженную в собирании… лучших образцов мировой мысли и словесности».

Арнольд называл культуру и «изучением совершенства, [которое] ведет нас… к пониманию подлинного человеческого совершенства как совершенства *гармонического*, развивающего все стороны нашей человеческой природы, и как совершенства *всеобъемлющего*, развивающего все части нашего общества». Речь шла прежде всего о «внутренней работе», которая «направлена на совершенствование человека *изнутри*»[39]. Понимаемая таким образом культура отчасти брала на себя функцию и ценность религии, даже заменяла ее. Это оказывалось возможным, поскольку, вместо того чтобы превращаться в товар, она сохраняла некоторую независимость от капиталистических ценностей. Эти изменения привели к новому пониманию роли художника и его взаимоотношений с публикой. Искусство, апеллируя к индивидуальному опыту и субъективному восприятию, лишилось общественной значимости в эпоху, преклонявшуюся перед техническим прогрессом и ростом благосостояния, а технологии начинали вытеснять художника, так как на фоне массового производства его мастерство казалось устаревшим. Однако, парадоксальным образом, новое понимание фигуры художника как противостоящей обществу означало, что, пусть даже задачи и назначение искусства вызывали все больше сомнений, личность и самосознание художника постепенно выдвигались на первый план.

В понятии «богема» нашел отражение парадоксальный статус художника: он одновременно и противопоставлялся обществу, и привлекал его интерес. Во Франции «богемой» обычно называли цыган, поскольку считалось, что они пришли в Центральную Европу из Богемии. В начале XIX века ученые установили, что цыганский язык происходит от санскрита; это заставляло предположить, что родиной бродячих племен изначально была Индия, но слово «богема» с его многочисленными производными прочно закрепилось в языке[40].

К живущим в нищете художникам это слово впервые применил журналист (и член законодательного собрания после революции 1848 года) Феликс Пиа в 1834 году, писавший, что «молодые художники из-за своего маниакального стремления жить вне своего времени, следуя иным идеям и иным обычаям, превращаются в людей, изолированных от мира, чуждых и странных, стоящих вне закона, изгнанных из общества; такова современная богема»[41]. Они были новой расой кочевников, перебиравшихся с одного чердака на другой и ускользавших, словно лунный луч, чтобы не платить за комнату, — в глазах общества это делало их еще более похожими на цыган. Подобно цыганам, они жили за рамками общественных условностей;

подобно цыганам, носили пестрые обноски; подобно цыганам, отвергали честный труд и бережливость, полагаясь на выдумку; наконец, подобно тому как цыгане промышляли сомнительными делами: предсказаниями, мошенничеством, уличным театром и даже магией, — так и эти новые сборища писателей и художников создавали непонятные и потому настораживающие произведения, часто аморальные, а иногда наделенные тревожащей магией. У призвания художника появился оттенок социальной и моральной двусмысленности, ранее присущий актерам, бродягам и шутам, — такое сходство придавало богеме еще большую неоднозначность.

До того как у слова появилось это новое значение, «богемой» во Франции часто называли низы общества, близкие к преступному миру. Именно в этом значении использовал его Маркс, говоря о «бродягах, отставных солдатах, выпущенных на свободу уголовных преступниках, беглых каторжниках, мошенниках, фиглярах, лаццарони, карманных ворах, фокусниках, игроках, сводниках, содержателях публичных домов, носильщиках, писаках, шарманщиках, тряпичниках, точильщиках, лудильщиках, нищих — словом, всей неопределенной, разношерстной массе, которую обстоятельства бросают из стороны в сторону и которую французы называют la bohème [богемой]»[42]. Жизнь самого Маркса проходила в изгнании и в бегах, он состоял в связях с подпольными политическими группировками, зарабатывал от случая к случаю журнальными статьями, вынужденно переезжал из одного ветхого жилища в другое — так что она тоже носила на себе отпечаток богемности. Возможно, именно поэтому он постоянно подчеркивал политическую дистанцию между богемным сбродом и подлинными революционерами, социалистами и коммунистами. В качестве более надежной политической опоры он предпочел заводской рабочий класс, а не прослойку, названную им «люмпен-пролетариатом», с ее переменчивыми политическими настроениями. Такое разграничение подчеркивало, что отношения между представителями более устойчивых социалистических движений и диссидентами от искусства, новой богемой, художниками, чей сомнительный экономический статус ставил их в положение люмпенов — мелких буржуа и деклассированных интеллектуалов, — оставались натянутыми.

Тем не менее в богемном самосознании отчетливо присутствовал политический аспект, особенно ярко проявившийся после 1815 года во Франции эпохи Реставрации, когда из-за демографических изменений и политического бессилия целые группы буржуазной молодежи оказались на периферии общества. Молодежи становилось больше, чем

свободных рабочих мест. В 1826 году лица моложе тридцати лет составляли 67 процентов населения Франции, тогда как за столетие до того эта цифра не превышала 57 процентов, и уровень безработицы среди молодых людей из среднего класса, стремившихся найти место, которое позволило бы им заниматься умственным трудом или торговлей, был особенно высоким[43].

Некоторые бунтари, принадлежавшие к верхушке среднего класса, могли позволить себе творческую профессию, поскольку располагали независимым доходом. И случаи, когда кто-то существовал за счет щедрой или скудной денежной помощи своей семьи, действительно были нередки в богемной среде. Пополняли ее, однако, и «бедные родственники» буржуа, молодые люди, чьи отцы были конторскими служащими, ремесленниками или мелкими предпринимателями, происходившими из бедствующих низов среднего класса, которым не под силу было конкурировать с фабричным производством, новыми формами торговли и реорганизацией конторской работы и которые поэтому с трудом сводили концы с концами. Кроме того, «литературное поле… притягательно для агентов, которые обладают почти всеми, но все-таки не всеми, свойствами доминирующих и… гостеприимно по отношению к этим агентам: „бедным родственникам“ знаменитых буржуазных династий, разорившимся или выродившимся аристократам, представителям угнетенных меньшинств, например евреям, или иностранцам»[44]. Среди представителей богемы было мало пролетариев по происхождению. Богема изначально составляла оппозиционно настроенную часть буржуазного класса. Она была той частью буржуазии, которая сохраняла культурные ценности, то есть «носителем цивилизации»[45].

Принадлежавшие к этой группе молодые люди, приезжая в 1820-е годы в Париж, культурный и политический центр Франции, все больше утверждались в оппозиционных настроениях из-за жесткой консервативной политической атмосферы. Поражение Наполеона и реставрация Бурбонов положили начало суровой реакции. В 1825 году Арсен Уссе, будущий богемный литератор и импресарио, наблюдал за архаичной церемонией коронации Карла X, сидя рядом с женщиной, в юности изображавшей богиню Разума в революционной процессии 1790-х годов. Контраст между этой псевдосредневековой коронацией, подчеркивающей абсолютную власть монарха, и аллегорическим действом, представляющим ныне поверженные республиканские идеалы, символически передавал попытку повернуть время вспять.

В такой ситуации бескомпромиссность и неумеренность

представлялись единственно возможными формами протеста. «Нет более яркого свидетельства илотизма, — писал Бальзак, — на который Реставрация обрекла молодежь»:

> «Молодые люди, не находя выхода для своих сил, бросались не только в журналистику, заговоры, литературу и искусство, они расточали их в разгуле: так много было соков и плодоносной силы в молодой Франции! Трудолюбивая — эта прекрасная молодежь жаждала власти и развлечений; артистическая — она жаждала сокровищ; праздная — она жаждала возбуждения страстей; всеми путями она стремилась создать себе положение, но политика всюду ставила ей преграды»[46].

Даже после Июльской революции, в результате которой на троне оказался «буржуазный» конституционный монарх Луи-Филипп и которая сначала сулила усиление демократии, от нового режима выиграли лишь наиболее влиятельные представители буржуазии. Радикалы и республиканцы, сражавшиеся на баррикадах, чтобы избавиться от Карла X, потерпели горькое разочарование. Утрачены были не только политические, но и эстетические иллюзии, как видно из письма, отправленного в журнал L'Artiste в 1832 году:

> «Мне ненавистна политика. С меня хватит бесплодных споров, обманутых надежд и тех позора и малодушия, что мне пришлось испытать за последние два года. За эти два года я чаще расставался со счастьем и со священными для меня иллюзиями, чем за всю остальную жизнь… Современные государства сделали политическую теорию из своего презрения к изящным искусствам… [которые] представляются им излишеством, имперской роскошью. Невозможно быть в большей степени лишенным каких-либо представлений о красоте и величии, чем все эти правительства, которые основаны исключительно на принципе выгоды»[47].

Утрата иллюзий выразилась в уходе от политики к болезненному самоанализу, оснащенному всеми готическими ужасами и ловушками романтизма с его черепами и залитыми луной кладбищами, средневековыми замками и дикими пейзажами и унаследованному от поэзии Байрона. Склонность к уединению и безрассудному отчаянию вылилась в настоящий культ самоубийства. «Никогда смерть не любили так, как

тогда, — вспоминал позднее Максим Дюкан. — Речь шла не просто о моде, как можно подумать, но об общей слабости духа, которая отягощала сердце и наполняла его печалью, помрачала ум и заставляла желать смерти как избавления. Молодость этого поколения прошла в отчаянии и печали, печали, внутренне присущей его натуре, самой эпохе»[48]. Символом отчаяния, охватившего молодое поколение, стало двойное самоубийство молодых драматургов Эскусса и Леба в 1832 году: Теофиль Готье вспоминал звук одиноких пистолетных выстрелов, который время от времени прорезывал ночную тишину, по мере того как другие молодые люди один за другим следовали примеру персонажей этой трагедии. Еще более популярной была история английского поэта Томаса Чаттертона, который покончил с собой в 1770 году, в возрасте восемнадцати лет, — ему была посвящена пьеса Альфреда де Виньи, написанная в середине 1830-х годов и пользовавшаяся большим успехом.

Последующие поколения богемы поддерживали традицию политической непримиримости. Однако в своем утопическом идеализме они склонны были впадать в уныние и цинизм, поскольку революции либо терпели поражение, либо, и это было еще хуже, увенчиваясь успехом, затем разочаровывали. Здесь богема и буржуазия вновь обнаруживают свое сходство, поскольку всецелая преданность революции и у тех и у других нередко вырождалась в полное безразличие к политике.

Успешные модернистские течения, возникавшие в искусстве на протяжении XIX века, и авангард, расцвет которого пришелся примерно на 1880–1918 годы (но продолжался еще в 1930-е и позже), одновременно формировались внутри господствующей культуры и противостояли ей. Присущий им поиск новых форм опыта и материала для произведений, равно как и исследование ими запретных областей, согласно задумке, шокировали обывателей. Однако в своем постоянном поиске новизны они отражали — или даже пародировали — идеологию непрерывного прогресса и новаторства, ключевую для индустриального, технологического, потребительского общества, к которому они принадлежали.

Эти произведения были двойственны и в другом плане: почтение к чистоте высокого искусства сочеталось у их авторов с экскурсами в популярную культуру и повседневность. Бодлер писал, что задача современного художника — увидеть чудесное в тривиальном. Именно в этом, а не в старомодной героике помпезного исторического искусства, заключался «героизм современной жизни». В поисках этого героизма художники исследовали самые потаенные, прозаические и скандальные

стороны современного существования, находя в них новые смыслы и неожиданную красоту. Поэтому, хотя художник чувствовал себя романтическим гением, глядящим сверху вниз на простых смертных, его зачарованность повседневным, потаенным, запретным, неприглядным при этом рисовала образ богемного художника, который намеренно отправлялся бродить по трущобам или которого переполняет «nostalgie de la boue» (букв. «ностальгия по грязи» — тяга к низменному, порочному, упадочному. — *Прим. пер.*). Это в конечном счете привело к размыванию границ между искусством и жизнью. Богема стала ассоциироваться с задворками общества, с жизнью низов, с запретным. Но оставалось неясным, действительно ли речь шла о поиске нового материала или попросту об отсутствии таланта. Неоднократно утверждалось, что «наиболее верными и неколебимыми представителями богемы были, как правило, люди с живым воображением и скромными способностями — сочетание, мешавшее им вести обыденную жизнь и побуждавшее искать утешения в откровенно эксцентричном образе поведения»[49].

Здесь крылось еще одно противоречие богемного образа жизни. Богема актуализировала те аспекты повседневности, которые *не* являлись ключевыми для создания произведений искусства. Ее представители «пренебрегали традиционными средствами выразительности»[50] и стремились проявить себя в том, что было лишь косвенно связано с искусством: в манере одеваться, в выборе окружения, в способе выстраивать социальные связи. Тем самым они опровергали мнение буржуа об искусстве как обособленной области. Хотя для людей, строивших свою жизнь в соответствии с богемным амплуа, творческий процесс часто оставался на втором плане, они предвосхитили передовые авангардные движения, которые стремились соединить искусство с жизнью, стереть границы между ними и сплавить воедино искусство и политику/критику[51]. Так что, хотя богема не совпадала ни с модернизмом, ни с авангардом, все три культурные явления пересекались.

Стереотипные представления о богеме как лишенных таланта художниках, тех, кто, как выразилась Берил Бейнбридж, целыми днями пьянствовал, не отражали куда более широкую проблему роли художника в современную эпоху. Ведь к началу XX века эта роль, возможно, состояла прежде всего не в создании произведений искусства. Скорее, художник превратился в «олицетворение общества, неспособного четко обозначить идентичность и сферу деятельности своих членов». Он стал фигурой, функция которой заключалась в «исследовании

пограничных состояний бытия и сознания», в том, чтобы «нащупать границы существования индивида и общества»[52].

Это лишь усугубляет проблему, состоящую в том, что невозможно дать реальное определение богемы, определить ее иначе чем через соотнесение с другим понятием, и именно поэтому так трудно ответить на вопрос: «Кем *были* представители богемы?» Если художник мог одновременно служить свидетельством и быть исследователем изменений в идентичности и субъективности, значит, он все еще стоял выше прочих, был сродни шаману. В то же время художник, который ничего не создавал, а вместо этого *играл* роль, вызывал подозрение как шарлатан, самозванец (иначе говоря — представитель богемы), претендовавший на гениальность. Итак, характерная для этой эпохи противоречивость представлений о роли и задачах искусства находила выражение в поведении художника: его «художнический» образ жизни состоял в нарушении границ и полемике с общепринятыми представлениями об искусстве.

Дружба и личные отношения играли важную роль в богемной среде, и не в последнюю очередь в первой широко известной богемной группе под названием «Малый кружок»[53] (Petit Cénacle), известной также как «Молодая Франция» (Les Jeunes France) и «бузинго» (или «бусинго»). Группа возникла в 1829 году (когда само слово «богема» еще не вошло в обиход), когда Петрюс Борель, романтик и один из наиболее пламенных почитателей Виктора Гюго, собрал вокруг него общество друзей. Больше всего они прославились демонстрацией, которую Борель организовал в поддержку Виктора Гюго в день премьеры его пьесы «Эрнани». Неоднозначность этого произведения состояла в том, что автор следовал в нем духу романтизма, а не классицистическим канонам, которые все еще были в почете у французских критиков, и ее успех ознаменовал собой победу романтиков над театральными консерваторами. Толпы студенческой молодежи и зевак пришли за несколько часов до начала представления, ели чесночную колбасу, пили вино и все сильнее неистовствовали, пока длилось их ожидание в темном зале. Когда представление началось, они выразили свою поддержку аплодисментами и одобрительными криками, заглушая свист и насмешки противников Гюго, и вечер закончился среди буйства и гомона.

Очень скоро вызывавшая возмущение деятельность «Молодой Франции» стала одним из излюбленных сюжетов газеты «Фигаро». С августа по октябрь 1831 года ей было посвящено семь статей, а в первом полугодии 1832 года — не меньше двадцати[54]. Это один из первых примеров того, как пресса паразитировала и

раздувала миф о богеме.

Выпустив сборник стихотворений «Рапсодии», Борель некоторое время оставался значительной фигурой в литературных кругах, но к концу 1830-х годов о его творчестве мало кто помнил. В 1840-е годы он жил в нищете, на ничтожные деньги, добываемые случайной работой, а позднее благодаря друзьям получил должность инспектора в колониальной администрации Алжира, где, некогда будучи революционером-республиканцем, он превратился в желчного реакционера и, возможно, покончил с собой. Его жизнь может служить наглядной иллюстрацией богемных мотивов: неудачи, противоречивости и драматического противостояния общему мнению.

Сотни и тысячи неординарных личностей следовали этой жизненной траектории. Они выходили на городскую сцену, чтобы гордо демонстрировать свой гений, свое презрение к условностям и дурную репутацию. Они, известные представители богемы, превращались в знаменитостей, олимпийцев нового времени, земных богов и богинь в ореоле современной легенды.

Дизайнер: Ненси Аветисян.
Фотограф: Ненси Аветисян.
Модель: Гаяне Варданян.

Глава 3. Богемные декорации

Способность видеть тайну, проступающую, подобно водяным знакам, сквозь прозрачную поверхность знакомого мира, дарована лишь тому, кто наделен воображением.

Анри Лефевр. Критика повседневности

Необходимой предпосылкой рождения богемы был рост населения городов. В огромных современных городах возросла социальная мобильность, а возникновение новых профессий и моделей образа жизни привело к появлению новых персонажей и идентичностей — менее устойчивых, более неуловимых и переменчивых. Одним из таких персонажей стал богемный художник, которому огромный город казался своего рода антиутопией. Реформаторы и моралисты XIX столетия могли порицать городские джунгли, называя их порождением дьявола и промышленным адом, но богема превратила город в свою обетованную землю, неведомый, незнакомый мир, полный меланхолии и ностальгии, опасности и азарта.

Жизнь в городе давала богеме практические преимущества. Здесь обязательства перед семьей становились менее обременительными и можно было сводить знакомства и завязывать дружеские отношения, основанные на общих интересах и совместной работе, а не на родстве. Улицы, кафе, потаенные уголки служили совершенно новым источником материала. Еще важнее были ее символические и художественные аспекты. Богема модернизировала эстетику романтизма, наложив ее на городскую жизнь. В то время как романтики наделяли очарованием и особым смыслом минувшие эпохи, дикие или далекие местности, богемные художники видели ту же дикую и экзотическую красоту в необыкновенном запустении и уродливости промышленного города (городской пейзаж становился темой произведений искусства, например картин импрессионистов, таких как Мане, Кайботт и Моне).

Вплоть до середины XIX века Париж оставался единственной столицей, способной создать условия для развития художественной контркультуры. Во Франции, в отличие от Великобритании, политическая, интеллектуальная и культурная

жизнь была сосредоточена в столице, и эта особенность французской жизни, стягивавшейся к общему центру, превращала Париж в магнит, который, по словам братьев Гонкур, «поглощал все, притягивал все и был всем». Германия и Италия на тот момент еще даже не стали едиными национальными государствами.

Париж, наоборот, в дореволюционные времена благодаря близости к королевской резиденции в Версале был центром торговли предметами роскоши и художественным центром, а к 1830 году он был вне конкуренции как средоточие культурной жизни и развлечений. Здесь устраивались нескончаемые карнавалы, представления и танцы; французская столица, население которой было вдвое меньше населения Лондона, могла при этом похвастаться намного большим количеством театров. В ней также располагался старинный университет, со времен Средневековья привлекавший студентов со всей Франции и из других стран (Латинский квартал получил такое название потому, что латынь была единственным общим для средневековых студентов языком).

Для первых представителей богемы Париж был городом мечты. Альфонс Дельво, республиканец XIX столетия, утверждал, что «от Парижа умирают, как от яда, принимаемого в малых дозах». Город вызывал привыкание, подобно наркотику. В то же время он напоминал скорее природное образование, нежели создание человеческих рук. Дельво сравнивал его с океаном: за его манящей поверхностью, писал он, таились глубины, где скрывались зловещие чудовища и бурные течения, но там же обнаруживались жемчужины и кораллы. Богемный художник становился глубоководным ныряльщиком, погружавшимся в чуждую стихию и подвергавшим себя риску ради того, чтобы обрести сокровище, подлинность опыта. Он был исследователем экзотической страны, и, как полагал Дельво, если нам хочется узнать что-то о Мексике, Гватемале или Тимбукту, «разве не хотелось бы нам узнать и о том, как парижские карибы и краснокожие <sic> рождаются, живут, едят, любят и умирают?»[55].

Такие авторы, как Бодлер, Маркс, романист Эжен Сю и Прива д'Англемон, сравнивали Париж с дикими американскими просторами из романов Фенимора Купера. Купер, писал Прива, «показывает нам обитателей американских лесов вечно молодыми и беззаботными; они предаются забавам, на которые в цивилизованных странах и десятилетний посмотрит с презрением. То же самое можно наблюдать здесь, среди этих парижских дикарей»[56]. Для Бодлера трущобы и глухие улочки

Парижа также были населены «племенами, которые мы называем дикими», но которые на самом деле представляли собой «осколки великих исчезнувших цивилизаций».

В 1840-е годы Генри Мэйхью, исследователь урбанистической Англии и журналист, назвал лондонский Ист-Энд «неизученной страной». Перекличка, намеренная или нет, с самым известным монологом Гамлета, придавала английским трущобам зловещий облик «страны, откуда ни один не возвращался», то есть потустороннего, загробного мира. В 1880-е и 1890-е годы Ист-Энд стали называть «черным Лондоном» (по аналогии с «черной Африкой»). Такие сравнения с оттенком расизма казались вполне оправданными в городах, где пропасть между богатыми и бедными была огромна; но, кроме того, они позволяли изображать богемного персонажа как искателя приключений, который превращал свои странствия между двумя мирами в материал для творчества.

Ранней богеме доставляла удовольствие мрачная безликость Парижа. В 1835 году Теофиль Готье и Жерар де Нерваль снимали комнаты в тупике Дуайен неподалеку от Лувра. В то время это был унылый грязный район, избранный Бальзаком в качестве походящего места для жилища одного из самых неприятных своих персонажей — кузины Бетты: «Улица и тупик Дуайен — вот единственные пути сообщения в этом мрачном и пустынном квартале, населенном, вероятно, призраками, ибо там не увидишь ни одной живой души». Дома там «вечно погружены в тень, которую отбрасывают стены высоких луврских галерей, почерневшие от северных ветров. Мрак, тишина, леденящий холод, пещерная глубина улицы соревнуются между собою, чтобы придать этим домам сходство со склепами, с гробницами живых существ. Это место было не только пустынным — оно было еще и опасным ночью, когда эта улица превращается в воровской притон и все пороки Парижа под покровом тьмы дают себе полную волю». Дома были окружены болотом, «океаном булыжников ухабистой мостовой, чахлыми садиками и зловещими бараками… целыми залежами тесаного камня и щебня». Однако этот заброшенный район в самом сердце Парижа символизировал «сочетание великолепия и нищеты, которое отличает королеву столиц»[57].

Ведь, помимо темного лабиринта, столица была также блистательной сценой. В 1836 году Фанни Троллоп вспоминала, что в Париже люди толпятся на улицах в любое время дня и ночи, а Альфонс Дельво в конце 1850-х годов отмечал, что его приятели-парижане «никогда не сидят дома — на улице в любую погоду можно столько всего увидеть и сделать. И вот, их жилища

не убраны, зато улицы подметают каждое утро. В их квартирах за сто тысяч сыро, атмосфера там нездоровая и мрачная, а их площади, углы улиц, набережные и бульвары залиты солнечным теплом и светом. Вся роскошь — за порогом»[58].

Волшебный город как магнитом притягивал честолюбивых, и переезд из провинции в столицу, с окраины в центр был необходимой составляющей богемной авантюры. Подростком будущий представитель богемы, как правило, отчаянно стремился вырваться из тесных рамок провинциальной жизни, убежав от тоскливых блужданий по городской площади, скорбных прогулок у городской стены вместе с двумя-тремя близкими по духу школьными товарищами, от наводящих ужас семейных сборищ увядших тетушек и любящих кузенов и от обеспокоенной матери. Хуже всего было тягостное и властное присутствие отца семейства, заставлявшего юного гения изучать право или поступать на государственную службу, когда тот не хотел заниматься ничем, кроме сочинения стихов. Лишь столица предлагала сцену подходящих масштабов и достаточно яркие прожекторы для выявления его подлинного таланта. Так, Люсьену де Рюбампре из «Утраченных иллюзий» Бальзака

> «показалось, что, сидя в Ангулеме, он напоминает лягушку, притаившуюся под камнем на дне болота. Париж во всем своем великолепии, Париж, который рисуется в воображении провинциала неким Эльдорадо, возник перед ним в золотом одеянии, в алмазном королевском венце, раскрывающий талантам свои объятия. Знаменитые люди братски приветствовали его. Там все улыбалось гению»[59].

Растиньяк, еще один антигерой Бальзака, увидел столицу как территорию, которую ему предстоит завоевать, когда оглядывал Париж с кладбища Пер-Лашез:

> «…Растиньяк… увидел Париж, извивавшийся по обоим берегам Сены; уже зажигались огни. Он вперил взор в кварталы между Вандомской колонной и куполом Дворца инвалидов, где обитал высший свет, куда он так хотел проникнуть. Он окинул этот жужжащий улей взглядом, точно желая заранее высосать из него мед, и гордо воскликнул:
>
> — А теперь мы с тобой поборемся!»[60]

Мечта о побеге из провинции не утратила привлекательности и в XX столетии. В 1930-х годах Дилан Томас отчаянно рвался

прочь из Суонси. «Невозможно, — писал он Памеле Хенсфорд Джонсон, — даже сказать, как мне хочется сбежать от всего этого… от узости и грязи, от вечной уродливости валлийцев и всего, что к ним относится, от мелочности матери, до которой мне нет дела, и от сборища хихикающей родни»[61].

Двадцатью годами позже вышел роман Колина Макиннеса «Абсолютные новички», герой которого, как сообщала аннотация, пускался завоевывать Лондон так же, как в свое время завоевывали бальзаковский Париж. Популярный богемный фотограф смотрел на город с необычного ракурса, он обозревал столицу с высоты универмага «Дерри энд Томз» на Кенсингтон-Хай-стрит, на крыше которого был разбит сад. Слушая главный хит того времени, «He's got the whole world in his hands» («У него весь мир в руках») в исполнении четырнадцатилетнего вундеркинда Лори Лондон, он смотрел на город внизу:

> «…Когда он медленно поворачивался на своем высоком стуле у стойки бара, с востока на юг, как в кинораме, перед ним открывались опрятные новые бетонные высотки, возвышающиеся… над старыми английскими площадями, затем шли пышные парки, с деревьями, похожими на французские салаты. Потом опять жизнь в портах Темзы… сделав полный круг, он вновь оказывался перед своей чашкой ледяного кофе».

В романе богемная беспечность явно ассоциировалась с достатком, появившимся у заново открытой группы — подростков: «Этот праздник подростков был действительно блистателен в те дни… когда мы обнаружили… что у нас были бабки, и мы наконец-то могли их тратить, и наш мир был нашим миром, таким, каким мы хотели…»[62]

Большой город с его непомерными и резкими контрастами не только давал материал для творчества. Он также создавал условия для появления новых типажей, и богема была среди них одним из самых противоречивых. В этом темном мире художник становился сродни фланеру, репортеру, шпиону, преступнику и революционеру. Провокаторы, заговорщики-контрреволюционеры и агенты под прикрытием, которые смешивались со сбродом, сидящим в барах на глухих окраинах, часто были еще и писателями, авторами статей для множества политических газет и журналов-однодневок. Как заметил Маркс, «жизненное положение людей этой категории уже предопределяет весь их характер. Участие в пролетарском заговорщическом обществе, разумеется, могло предоставить им крайне ограниченные и ненадежные источники существования». Они вели

«беспорядочный образ жизни, при котором постоянными пристанищами являются только кабачки — место встреч заговорщиков», и в конечном счете «их неизбежные знакомства со всякого рода подозрительными людьми приводят их в тот круг, который в Париже называют la bohème»[63].

Кроме уже названных, существовали и другие группы, с которыми представители богемы отождествляли себя, видя в них таких же изгоев, как они сами. Это были старьевщики и проститутки, воспетые Бодлером. Это была и ватага уличных актеров, шарманщиков, комедиантов, фокусников и акробатов, музыкантов, певцов и итальянцев-марионеточников. Такие странствующие артисты, подобно богеме, жили на грани между ремесленной и преступной деятельностью, между изящными искусствами и массовыми. Среди этих актеров были «бродяги интеллектуального труда… сочинявшие злободневные песни, которые поэты декламировали на площадях… переписчики пьес… занимавшиеся сокращением популярных мелодрам»[64]. Они часто сталкивались с представителями закона, поскольку полиция считала их ремесло прикрытием для попрошайничества[65], но Теодор де Банвиль, друг Бодлера, задавался риторическим вопросом: «Кто такой комедиант, как не свободный и независимый художник, проявляющий чудеса находчивости, чтобы прокормиться… без надежды когда-то попасть в какую-либо академию?»[66]

Урбанизация и рождение промышленного рабочего класса приводили к перенаселенности и распространению болезней. Целые классы впадали в нищету и шли в преступный мир[67]. Это, в частности, привело к тому, что город стал самостоятельным объектом интеллектуальной и социальной деятельности. Журналист нового типа собирал статистику и писал репортажи, в которых, идя на встречу ее интересам, знакомил образованную публику с жизнью низов. Эти странные отношения любви-ненависти между богемой и буржуазией, между средним классом и деклассированными элементами неоднократно находили отражение в популярной литературе. Примером может послужить роман Эжена Сю «Парижские тайны», который выпускался подобно сериалу начиная с 1843 года и пользовался бешеным успехом.

Александр Прива д'Англемон был одним из самых увлеченных богемных летописцев парижских трущоб. Он прославился красочными описаниями ночного города. Писатель рассказывал, как однажды, когда он бродил ночью по улицам, за ним увязалась шайка грабителей (среди которых была женщина в брюках). Когда писатель назвал им свое имя, они расхохотались

— ведь было известно, что он живет в постоянной нужде, — и пригласили его к себе ужинать.

Хотя он и призывал к уничтожению самых безобразных трущоб, он прослыл защитником и воспевателем старого Парижа, который изображал столицей причуд и противоположностей. Парижанина, говорил он, ничем не проймешь, ведь за каждым поворотом огромного этого города ему открывался свой особый мирок, со своим особым укладом. Столкнувшись со зрелищем, которое поразило бы кого угодно, парижанин только пожмет плечами: «Я это уже видел!»

По крайней мере в этом отношении Прива не был парижанином: он никогда не терял способности удивляться. «Париж — это крутящийся калейдоскоп и вечный источник неожиданностей», — писал он. Париж был грезой. И еще он был театральными подмостками, на которых разворачивалась драма жизни. Он отличался от Лондона, где «каждый занят своим делом, работая, скажем так, за закрытыми дверьми; а на улице все с той же готовностью забывают о своей профессии, стремясь жить, передвигаться, одеваться так же, как остальные. Здесь никто и не думает важничать». Тогда как «в Париже все позируют, все пускают пыль в глаза, все играют *роль* — художника, привратника, актера, сапожника, солдата, подлеца или воплощенной добродетели»[68].

Прива в своей прозе воспевал забытые уголки и чудаковатых обитателей излюбленного города. Он восхищался тем, как упорно Париж сопротивляется правилам и порядку, и, в манере, свойственной богеме, выворачивая город наизнанку, превращал его убогие, заброшенные закоулки в священные места. В этой среде, на задворках Парижа, зарождался типаж богемного художника[69].

Богема собиралась в означенных районах, в специально отведенных местах: книжных лавках, галереях, ресторанах и частных салонах. Но, конечно, самым главным местом богемных встреч были кафе. Здесь буквально обитала богема. Здесь оканчивались все богемные похождения.

Культура кафе родилась из взаимной любви между богемой и городом. В кафе приходили затем, чтобы ощутить особое очарование богемного образа жизни или, по крайней мере, составить о нем представление. Для многих это было главной причиной, побудившей их примкнуть к богеме. Здесь царил то ад, то рай на земле. Ван Гог писал о своей картине «Ночное кафе»: «…Я пытался показать, что кафе — это место, где можно довести себя до гибели, сумасшествия или преступления»[70]. Для Томаса Манна кафе, наоборот, представляло собой «нейтральную зону,

которую не затрагивает смена времен года, отрешенную и… возвышенную сферу искусства, где тебя осеняют лишь значительные мысли»[71].

К 1900 году Швабинг, район на задворках Мюнхена, превратился в настоящий богемный квартал. Здесь располагалось одно из самых модных в городе богемных кафе, «Луитпольд», о значимости которого в жизни литератора писал драматург Франк Ведекинд. «Для такого отшельника, как я, очень важна постоянная толчея в комнатах. То и дело завязываешь новое знакомство»[72].

Но в кафе приходили не только затем, чтобы избежать одиночества: кафе было социальным институтом, участие в котором позволяло художнику-одиночке войти в богемное общество. В самых известных кафе можно было причаститься богемы. Едва приехав в Мюнхен в 1909 году, Леонгард Франк направился в известное кафе «Стефани»:

> «Стоило вам только зайти внутрь, и вы сразу же чувствовали себя как дома. В главном зале вас встречали… яркая угольная печка, теплые кресла с обивкой, от которой несло плесенью, красный плюш и официант Артур. Артур записывал в потрепанной записной книжке на резинке, сколько пфеннигов должны ему посетители. …зал был полон людей и пах по-своему: особым букетом из кофе, затхлости и густого сигаретного дыма»[73].

В XIX веке кафе служило пристанищем продрогших жителей мансард, было «домом для бездомных». В 1840-е годы Мюрже с друзьями часами просиживали в верхней комнате кафе «Момю», заказав лишь чашку кофе. На рубеже веков берлинская поэтесса Эльза Ласкер-Шюлер и ее муж Герварт Вальден почти поселились в Café des Westens. Как рассказывала другая постоянная посетительница, «эту пару с их на редкость невоспитанным сыном можно… было увидеть с полудня до поздней ночи в кафе со всеми этими дикими мужчинами и женщинами, строящими из себя людей искусства. Чета, насколько я заметила, питалась исключительно кофе, который приносил… старший официант… увы, он прощал им долг или позволял заплатить честному клиенту. А тем временем ребенок, чувствовавший себя как дома, набрасывался на блюда с едой и в мгновение ока (пока никто не видел) брал, что ему заблагорассудится»[74]. (Однако владельцу это в конце концов надоело, он запретил Эльзе Ласкер-Шюлер появляться в кафе, поскольку она заказывала слишком мало, и стал ориентироваться на более состоятельных клиентов.)

Но и этим функции кафе не ограничивались. Оно выполняло одновременно многообразные и противоречивые функции. Одной из важнейших можно назвать то, что кафе служило биржей труда для интеллигенции и представителей творческих профессий. Во времена, когда письма шли медленно и еще не было ни телефона, ни факса, ни электронной почты, кафе были главным местом встречи журналистов и редакторов, художников и моделей, актеров и директоров театров. Художники, начиная с Каналетто в Венеции XVIII столетия и до Модильяни в Париже накануне Первой мировой войны, обсуждали свои работы за столиком в кафе, и по сей день в кафе устраиваются неформальные художественные галереи.

Кафе также служили кабинетами или библиотеками, где можно было работать. Илья Эренбург вспоминал, что в «Ротонде» на Монпарнасе, излюбленном месте встреч богемы в довоенные годы, писателям и художникам бесплатно предоставляли бумагу. По воспоминаниям одного из представителей немецкой богемы, Café des Westens ежедневно наполняли одинокие художники, делавшие наброски, и писатели, сидящие над черновиками; только к вечеру затевался общий разговор.

Тем не менее разговоры составляли важнейшую часть жизни кафе. Для тех завсегдатаев, которые не получили образования, кафе становилось университетом. В середине XIX века Гюстав Курбе и его друзья собирались в знаменитом парижском кафе Brasserie des Martyrs, чтобы обсудить, как продвигается работа. Немецкая богема накануне Первой мировой войны относилась к посещению кафе со всей возможной серьезностью. «Обстановка в Café des Westens была достаточно церемонная, — вспоминал один из посетителей (хотя из воспоминаний современников складывается иное впечатление). — Любое высказанное мнение и рассказ об успехах подвергались дотошному разбору и резкой критике»[75]. Там «в любое время дня и ночи можно было найти собеседника, того, с кем можно основать журнал, открыть студию или создать группу»[76]. Другой завсегдатай Café des Westens называл его «школой, и школой весьма неплохой. Там мы учились видеть, чувствовать и думать. Там, быть может, даже с большей ясностью, чем в университете, мы поняли, что мы не единственные на белом свете и что любой предмет следует рассматривать не однобоко, а по меньшей мере с четырех точек зрения»[77]. Кафе обладало образовательной функцией еще и потому, что здесь посетителям бесплатно раздавали газеты и журналы. Стефан Цвейг так описывал мир венского кафе во времена своей молодости накануне Первой мировой: «В сущности, это своеобразный демократический клуб, где кто

угодно, потратив гроши на чашечку дешевого кофе, может сидеть часами, спорить, писать, играть в карты, получать почту, просматривать любые газеты и журналы». Посетители, обеспеченные всевозможными европейскими журналами, включая редкие и специализированные издания, «из первых рук узнавали обо всем, что происходило в мире»[78]. А вот суждения Франка Ведекинда — возможно, потому, что мы находим их в дневниковых заметках, а не в ностальгических воспоминаниях о юности, написанных в изгнании, более едкие: «иллюстрированные газеты обычно исчезали в первый же день; пустые папки из-под газет вызывали видимое смущение у посетителей, их разочарование росло по мере того, как они одну за другой открывали пустые папки, которые до того принесли за свой столик»[79].

Кристофер Ишервуд писал о наслаждении, которое доставляла иностранцу работа в атмосфере берлинского кафе 1920-х годов: «Навряд ли кто-то из присутствующих мог понять, что он пишет. Это давало ему успокаивающее ощущение уединенности, которому едва ли мог помешать гул их разговоров — звуки были на другой волне. Среди людей сосредоточиться было даже легче, чем в одиночестве. Он был один и все-таки не один. Он мог по своему желанию возвращаться в их мир и покидать его»[80]. Его современник Луи Арагон рассказывал о том, что атмосфера кафе стимулирует работу воображения. «Фантазия, — писал он, — приходит сама, без усилий. Здесь сюрреализм вновь вступает в свои права. Здесь вам принесут полную чернильницу с пробкой от шампанского в качестве затычки, и вот вы уже далеко. Образы сыплются, будто конфетти!»[81] Среди писателей, использовавших кафе как рабочий кабинет, наиболее известны Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар; в письмах и дневниках де Бовуар то и дело мелькают упоминания о том, что она ежедневно посещала кафе.

Были, однако, и те, кто считал, что кафе отвлекают от серьезной работы. Писатель Ричард Олдингтон, друг Нэнси Кунард, в 1930-е годы так высказался об этом: «Завсегдатай кафе просиживает без дела за выпивкой и разговорами, сурово критикуя все произведения, кроме созданных в его маленьком кружке, значение которого он до нелепости преувеличивает, и часами разглагольствуя о том, что следует сделать и что он собирается сделать, вместо того чтобы сделать это»[82].

Кафе были не только интеллектуальными, но и политическими центрами. В эпоху Реставрации кофейни в Англии, как и французские кафе XVIII века, представляли собой главные средоточия демократов, противников абсолютной

монархии, — эту роль они сохранили за собой и на протяжении XIX столетия, при жестких политических режимах, которые установились затем во Франции и Германии. Парижский журналист Фирмен Мейяр написал романтический реквием по Brasserie des Martyr и его богемным завсегдатаям, подразумевая, что политическая оппозиция была подавлена, а ее представители нашли другую отдушину, предавшись саморазрушению. Его богема

> «безвременно скончалась, упала, не дойдя до конца пути, похоронена не так глубоко, чтобы не услышать ваших лицемерных разговоров о лени, абсенте и женщинах… Некоторые встанут, чтобы крикнуть вам: „Когда мы были молоды, у нас уже не было будущего, мы проиграли до того, как начался бой, и, вынужденные задушить пламенную любовь к свободе в наших сердцах, мы нашли убежище в искусственном раю“»[83].

Он писал о жестком режиме Наполеона III в эпоху Второй империи, когда кафе стали приютом для инакомыслящих. В конце 1860-х годов имперская диктатура стала ослабевать, и они вынашивали планы заговоров — как было до 1789 года, — а Café Robespierre, Cafe Madrid и Cafe Cabanet служили пристанищем противникам бонапартистов[84].

Однако очарование кафе придавала отнюдь не возможность утилитарного использования, а их символическое наполнение и способность пробуждать воображение. Вальтер Беньямин, говоря об уже знакомом нам кафе «Запад», называл ключевым свойством кафе «страсть ожидания, без которой нельзя полностью изведать всю их прелесть… Вспоминаю, как сидел в ожидании в клубах табачного дыма на диване, опоясывавшем одну из колонн в центре зала»[85].

Курение, конечно, шло рука об руку с ожиданием и было важным компонентом атмосферы кафе. Плотная завеса дыма висела над собравшимися и почти застилала большое зеркало, висевшее на дальней стене большого зала «Римского кафе», излюбленного места берлинской богемы во времена Веймарской республики. Курение не просто скрашивало досуг. Оно было типичным примером замещения: тем, кто уже допил свой кофе, тем, кого только что бросил возлюбленный, и тем, кто выпал из круга единомышленников, сигарета дарила чувство занятости и осмысленности. Я курю, следовательно, существую. Курение упорядочивало время, придавало ему ритмичность, структурировало разговоры, театрально подчеркивало мужественность или женственность, без него невозможно было

представить интеллектуала, кроме того, оно было эротическим жестом, подчеркивающим таинственность незнакомки, сидящей со стаканом за своим столиком и окутанной голубоватой дымкой.

Курение было еще и игрой на публику, а на такой игре строилась вся жизнь кафе. Кафе служило сценой для того рода публичного зрелища, которое постоянно присутствует в репертуаре, но которое так сложно передать или зафиксировать — для создания собственного образа. Вернее будет сказать, что кафе не служит сценой, а задает мизансцену, атмосферу в целом; это не просто декорации, а среда, в которой есть место проявлениям гениальности и индивидуальности, безумия и духа товарищества. Оно стирает границы между тем, как ведут себя дома и на людях, между публичным и частным. Поэтому в лучших кафе царила необыкновенная атмосфера. Сидя в Café Stephanie, «можно было подумать, что где-то в здании есть электростанция, от которой посетители получают подзарядку. Они корчились, как от электрошока; они жестикулировали, маша руками влево, вправо и перед собой; они срывались со своих мест, откидывались в изнеможении и снова вскакивали на середине фразы с вытаращенными глазами, ведя бесконечный спор об искусстве»[86].

Кафе прежде всего было реально существующим воздушным замком, пестрым калейдоскопом, мерцающим мыльным пузырем, повисшим в городском воздухе. Здесь представители богемы сбрасывали с себя заботы и бедность и превращались в гениев, какими виделись себе в мечтах.

Театральный и даже иллюзионистический элемент жизни кафе вводил в заблуждение многих, кто писал о ней, заставляя их считать богемных завсегдатаев кафе всего лишь позерами. Но, вероятно, дело было в том, что они иначе понимали жизнь, и для них игра становилась правдой жизни. Жизнь действительно была искусной импровизацией, была искусством в своем роде. На смену противопоставлению естественного и искусственного, правдивого и лживого, показного и подлинного пришло отношение к жизни как к театру, как к произведению искусства. «Нам казалось скучным и неудобным жить дома, думать дома, страдать дома, умирать дома. Нам нужна была публичность, дневной свет, улица, кафе, чтобы заявить о себе… чтобы разговаривать, быть счастливыми или несчастными, удовлетворить все потребности своего тщеславия и остроумия, плакать и смеяться: нам нравилось позировать, играть на публику, демонстрировать себя и жить напоказ»[87].

* * *

К концу XIX века в крупных городах Европы и США уже четко обозначились богемные районы. Все они обладали схожими чертами. Мюнхен, например, не уступал Берлину свое звание художественной столицы Германии. Швабинг, его богемный квартал, был, по словам Эриха Мюзама, немецкого богемного писателя и анархиста, «подобно Монмартру, не столько географическим, сколько культурным понятием… Внешне этот район ничем не отличался от других — магазины, длинные улицы, высокие жилые дома… но у него была совершенно особая атмосфера». Ее залогом были «необычные отношения между людьми и странное поведение»[88].

Культурную жизнь Мюнхена обогащали региональные католические сельские праздники и карнавалы[89]. В городе располагались известные мастерские декоративно-прикладного искусства, куда съезжались студенты из Восточной Европы, из России и Скандинавии, а также со всех концов Германии. «Все рисовали… или писали стихи, или музицировали, или увлекались танцами, — вспоминал Василий Кандинский. — Под крышей каждого дома можно было найти по крайней мере два ателье… Швабинг был духовным островом посреди широкого мира, в Германии, в основном даже для Мюнхена»[90]. Некоторые художники и писатели жили в городе, другие же селились в художественных поселениях близ Мюнхена.

Хотя богемная культура была по своей сути городской, в действительности в ней всегда была заложена возможность бегства, вера в привлекательность экзотических краев и уголков, до которых не добралась индустриализация. Это еще одно противоречие, присущее богеме, то, благодаря чему ей сложно дать однозначное определение.

Особенно ярко эта особая тяга к негородскому или даже протест против городской жизни проявились у калифорнийской богемы 1970-х годов, когда эпоха «золотой лихорадки» прошла, и Сан-Франциско превратился в культурную столицу американского Запада. Лидерами местной богемы были Марк Твен и Брет Гарт, Жюль Таверньe, писавший сюрреалистические полотна и куривший опиум, поэт Чарльз Уоррен Стоддард и Джон Мьюр, который открыл и описал Йосемитскую долину. Еще одной местной знаменитостью был Ксавьер Мартинес, мексиканский художник ацтекского происхождения. Длинные черные волосы, красный галстук и вельветовые костюмы делали его олицетворением богемной среды; свой отпечаток накладывало и обучение у Уистлера в Париже. Несмотря на насыщенную жизнь, богема Западного побережья считала свой город болотом, и, когда в 1879 году сюда приехал Роберт Льюис Стивенсон, он

встретил в Монтерее художников-эмигрантов, тоскующих по оставленной ими европейской культуре[91].

Однако благодаря своему средиземноморскому климату и захватывающим дух пейзажам Калифорния казалась художникам утопическим краем, и местная богема, предпочитавшая естественную запущенность природы городским джунглям, основала богемную колонию в Кармеле, к югу от Сан-Франциско. Кармел привлекал Мартинеса, Джека Лондона, Амброза Бирса и Нору Мэй Финч, поэтессу с трагической судьбой, которая покончила жизнь самоубийством после неудачной любовной связи. Здесь регулярно бывала романистка Мэри Остин, облаченная в греческое платье или в одежду американских индейцев[92].

Мэри Остин была знакома и с южнокалифорнийской богемой, обосновавшейся в Пасадине и прилегающей к ней уединенной дикой местности Арройо Секо. Лидером «группы Арройо» был Чарльз Флетчер Ламмис, издававший журнал Land of Sunshine («Страна солнечного света»), который позже был переименован в Out West («Крайний Запад»). Он пропагандировал «культуру Арройо», идейно близкую британскому Движению искусств и ремесел, построенную на идее о том, что вдохновения следует искать не в городском, а в природном пейзаже, в мексиканском и индейском декоративно-прикладном искусстве. Но если Уильям Моррис, лидер Движения искусств и ремесел, был социалистом, то Ламмис был сторонником расовых идей и считал Южную Калифорнию новой родиной арийской расы — такие убеждения были сходны с идеями о народе (das Volk), популярными в богемных кругах Мюнхена.

В Чикаго, где прошедшая в 1893 году Всемирная выставка повлекла за собой расцвет культуры, сформировался собственный богемный район. Одним из его центров был Дворец изящных искусств, где размещались художественные студии, издательства и камерные театры, а в отдельных его комнатах проводились собрания женских, политических и художественных клубов, среди которых был, например, знаменитый клуб художников и писателей «Маленькая комната». Здесь располагался и книжный магазин Брауна, спроектированный архитектором Фрэнком Ллойдом Райтом:

> «Стены были из простого цемента, песочного цвета; полки располагались примерно на уровне плеча и по форме напоминали места на хорах, около каждой был стол для чтения и удобные кресла. Это был седьмой этаж здания, окна которого с одной стороны выходили на

> озеро, а с другой — в затененный итальянский дворик. <…> В углу магазина — длинном, темном, навевающем покой, с огромным камином и большими креслами, — где потолок был выше, располагались редкие издания. Здесь накрывали чай, и все были чрезвычайно остроумны. Все чикагское общество собиралось в книжном магазине Брауна»[93].

В мастерских, которые после Всемирной выставки стояли заброшенными, тоже обосновались художники. Флойд Делл, позже создавший летопись Гринвич-Виллидж, описывал квартиры-студии, в которых жили он и его подруга Марджери Карри: «У нее имелась такая роскошь, как ванна, а моя процедура мытья была более убогой — надо было встать у железного умывальника и выжимать на себя воду из губки. Мы наслаждались этой богемной простотой»[94]. В числе их соседей были писательница, женщина-скульптор и две студентки Чикагского университета, изучавшие в своей студии работу с металлом, сама Марджери Карри при этом выступала как «агент» Шарлотты Перкинс Гилман, занимаясь организацией лекций известной феминистки.

Чикаго, однако, не мог сравниться с самым знаменитым средоточием американской богемы, нью-йоркским кварталом Гринвич-Виллидж в пору его расцвета — 1910–1918 годы. В то время Виллидж был утопическим альтернативным сообществом, а его радикально настроенные обитатели пытались произвести «культурную революцию, в которую были бы вовлечены все жизненные аспекты»[95].

Территорией революции стал Гринвич-Виллидж, поскольку, в противовес остальной части Манхэттена, словно расчерченного по линейке и, по словам Джуны Барнс, «бездушного, подобно универмагу», его улицы были извилисты и живописны. Территория Вашингтон-сквер, которая некогда представляла собой модный район, потеряла свой блеск, так как начавшийся после Гражданской войны в США промышленный бум обошел стороной ее петлистые улицы, и к 1890-м годам ее заселили итальянцы, ирландцы и представители афроамериканского сообщества. Низкая арендная плата начала привлекать богему, ее представители вскоре стали приспосабливать хлева и конюшни под студии, а старые полуразвалившиеся дома из бурого камня — под коммунальные жилища. Итальянская еда, вино и праздники и итальянская же любовь к уличной жизни сделали Виллидж таким, каким он был[96]. Свой вклад в мультикультурную атмосферу вносили театр Бауэри, еврейские, китайские и итальянские

увеселения. То же самое можно сказать о множестве ресторанов, таких как Café Liberty на Хаустон-стрит, венгерском ресторане, где под неистовую венгерскую музыку вместе с дешевой едой подавали столько красного или белого венгерского вина, сколько гости в состоянии были выпить[97].

Излюбленным местом богемных встреч был ресторан «У Полли», расположенный в подвальном этаже Виллиджского либерального клуба и принадлежащий Поле Холладей. Она была анархисткой, а ее любовник и соратник-анархист Ипполит Гавел прежде был близок с Эммой Гольдман и получил тюремный срок за свою политическую деятельность. «У Полли» он помогал обслуживать посетителей, и его оскорбления в их адрес, равно как и дикие сцены с Полой, усиливали богемную атмосферу, но переполняли чашу терпения Полы. «Он обещал мне совершить самоубийство, да, обещал, — поделилась она со своим приятелем Хатчинсом Хэпгудом, — но он не сдержит слова». К 1916 году такой образ жизни окончательно надоел ей, она закрыла «У Полли» и с новым партнером Барни Гэллантом открыла на Шеридан-сквер «Гринвич-Виллидж Инн», ночной клуб с искусно воссозданной богемной атмосферой, успешно продававший богемную фантазию посетителям Виллидж[98].

В 1920-е годы, к вящему неудовольствию и ужасу коренных жителей, Виллидж стал на деловую ногу: во времена сухого закона район стал нелегальным прибежищем жаждущих. Флойд Делл, который прежде высмеивал настоящих обитателей Виллидж, теперь решительно предпочитал их отталкивающим пришлецам с окраин, из-за которых Виллидж теперь превращался в «достопримечательность для туристов, зрелище для неотесанных людей и безвкусную богемную коммерческую показуху»[99]. Гринвич-Виллидж, признал Делл, стал пародией сам на себя.

Так случалось не раз. Представители богемы всегда заселяли неказистые, маргинальные городские районы, но, в соответствии с неумолимым законом, все богемные кварталы западного мира со временем начинали обживаться. Журналист Андре Бийи винил в этом женщин: «Любовь, наслаждение и искусство влекутся к одним и тем же местам. Первыми свой выбор, как правило, делают художники. Они приводят с собой своих подруг, потом бросают их, те возвращаются с более серьезными партнерами. Так и получается, что тот или иной квартал или выселок превращается в вульгарный курорт, прежде чем его прискорбным образом наводнят обыватели»[100]. Стоило лишь художникам облюбовать какое-то место и насадить богемный дух, предприниматели и застройщики мгновенно отмечали его

коммерческий потенциал.

Еще в XIX веке богемная атмосфера становилась объектом на продажу. Даже такое пристанище нонконформистов, как «Кафе Стефани», не было застраховано от подобных настроений: один из местных официантов уговаривал Эриха Мюзама, обладателя колоритной бороды революционера, и его друга Александра Рода-Рода, одетого в красный жилет, поиграть в шахматы у окна, чтобы привлечь посетителей. Богемный Париж был гораздо более открыт для коммерческих манипуляций. Некогда Монмартр привлекал художников и желающих отдохнуть за городом, поскольку формально он располагался за чертой Парижа и вино там стоило дешевле, чем в пределах столицы. Охотников за удовольствиями манили не только его таверны, но и его сельское очарование. При Парижской коммуне этот район в значительной мере утратил присущую ему праздничную атмосферу, но в 1890-е он вновь ожил, и бары, кабаре и мюзик-холлы для рабочего класса, прежде всего «Мулен Руж», превратили его в центр развлечений.

Теперь уже это было скорее коммерческое пространство, к которому богема относилась неоднозначно. В знаменитом Brasserie des Martyrs «не осталось ничего, чем оно жило десять лет назад», поскольку сама богемная жизнь, составлявшая смысл его существования, была уничтожена толпами туристов, пришедших сюда в поисках богемной атмосферы и сохранившихся завсегдатаев, представителей творческой и журналистской среды. В 1907 году Артур Рэнсом отдавал предпочтение Лондону по части атмосферы: «Похоже, наши богемные районы, в нынешние дни уж точно, более подлинны, чем богемный Париж, ведь Латинский квартал разрекламировали так хорошо, что он стал модным… В Лондоне путешественники не увидят, как в Париже, людей, выжидающих на главных улицах и предлагающих показать богемные районы»[101].

В начале XX века Пикассо, Брак, Вламинк, Дерен, а также писатели Мак-Орлан, Ролан Доржелес и Андре Сальмон жили на Монмартре в Бато-Лавуар, здании с квартирами-студиями, или возле него — это здание получило свое название благодаря сходству с баржами, на которых на Сене стирали белье. Но некоторые из них уже еженедельно пересекали Сену, устремляясь в кафе Closerie des Lilas в Латинском квартале, где собирался кружок поэта Поля Фора[102], а к 1910 году Монмартр так заполонили туристы, что богема окончательно перебралась на Монпарнас.

Центрами богемного Монпарнаса стали два кафе — Rotonde, владельцем которой был Виктор Либион, и Le Dôme Café. Дуглас

Голдринг вспоминал, что «в правление седовласого Либиона Rotonde была обшарпанной и неуютной и состояла из барной стойки с парой столиков сбоку, а также продолговатого помещения, на стенах которого посетители устраивали выставки своих картин»[103]. Голдринг не видел ничего особенного в самом кафе, оно было «подобно сотне других. Извозчики и таксисты стояли у цинковой стойки, клерки пили кофе и аперитивы. В глубине была темная комната, всегда наполненная затхлым запахом табачного дыма… По ночам комнату заполняли люди и шум»[104]. Именно люди и создавали здесь неповторимую атмосферу.

После Первой мировой войны Монпарнас, в свою очередь, превратился в центр торговли и развлечений. В 1923 году открылось новое кафе Rotonde. Оно было втрое больше прежнего, и в нем располагались бар, ресторанный зал, закусочная и зал для танцев наверху. Один из прежних завсегдатаев наблюдал происходившие здесь изменения с «чувством, близким к ужасу»:

> «Жалкий ресторанчик, каким я его помнил, с полами, посыпанными опилками, разросся до огромного храма гастрономии с яркими огнями и тентами… Маленькие кафе, где по-настоящему бедные настоящие художники тратили несколько су за вечер, не только увеличились до чудовищных размеров, но, кажется, еще и умножились в числе. Перед моим ослепленным взглядом словно бы на много акров тянулись кафе и тротуары, переполненные гудящими толпами»[105].

Le Dôme Café сдалось на милость моды и было заново отделано в кричащем стиле ар-деко.

Этот процесс между 1950-ми и 1980-ми годами захватил Гринвич-Виллидж и Сохо. Художники, привлеченные просторными помещениями и низкой арендой, заселяли пустующие промышленные здания, но рано или поздно богемный образ жизни, описанный в модных журналах и газетных заметках, превращался в пародию на себя. В конце концов некогда дешевые комнаты переделывали в роскошные квартиры для богатых горожан, банкиров, биржевых маклеров и адвокатов[106]. Богема неосторожно прокладывала дорогу застройщикам. Речь шла о недвижимости, а не об искусстве.

Сделав все возможное, чтобы облагородить Сохо, застройщики устремили свои взоры в сторону Нижнего Ист-Сайда в Манхэттене. В 1980-е годы кульминационным моментом борьбы за этот до той поры опасный и неухоженный район стала продолжительная битва за владение Томпкинс-парком на Авеню

А, где разбили свой лагерь бездомные. Обитатели незаконно занятых ими пустых домов и те, кто сопротивлялся строительной кампании, создавали политическое, провокационное искусство, выражавшее протест против обновления района, полиции и массового искусства. На улицах и в независимых галереях появлялись плакаты, скульптуры и граффити. Местные жители, многие из которых были выходцами из Испании, также вели яростную атаку против облагораживания района. Но когда бунт был подавлен и «жителей улиц» изгнали, Алфабет-сити, как прежде Сохо, заселила более изысканная публика. Во время этого противостояния критики и журналисты широко использовали сравнения с Диким Западом, которые некогда Прива д'Англемон употреблял для описания глухих уголков Ле-Аль и трущоб XII округа Парижа. Они даже неосознанно переиначили афоризм Эриха Мюзама, утверждая, что «Нижний Ист-Сайд — не просто место на карте, это состояние души»[107].

Процесс облагораживания затронул многие страны. С XVIII века лондонский Сохо притягивал к себе художников. В 1940-е годы он оказался одним из немногих увеселительных кварталов для представителей разных рас: «темнокожие актеры, адвокаты, инженеры, портовые рабочие из Уэльса, официанты, танцоры, студенты, моряки с торговых кораблей, чернорабочие и музыканты» были желанными гостями «У Фриско» и в «Карибском клубе»[108]. В 1950-е годы в «Фицровии», как теперь назывался район, процветала традиционная богема. Генриетте Морейс такая жизнь казалась похожей на деревенскую: «Мы знали владельца каждого магазина, каждого паба и клуба». Она и ее друзья всегда ели вне дома в дешевых ресторанах, начиная завтраком в «Кафе Торино» на углу Олд-Комптон-стрит и заканчивая поздним ужином в клубе «Горгулья». Фицровия была образом жизни, и индийский поэт Тамбимутту утверждал: «Если вы „заболеете“ Сохо, то будете проводить там дни и ночи, забросив всякую работу». Самыми известными местами встречи богемы были «Французский паб», «Комната в колонии» Мюриэл Белчер, «Горгулья», «Уилерз», «Уитшиф» в Ратбон-плейс, джаз-клуб Хамфри Литтлтона на Оксфорд-стрит, 100, и «Погреба Франции» — «глухой подземный туннель… пронизанный атмосферой неудачи». Это была

> «подлинная богема… Люди, посещавшие „Погреба“, не принадлежали ни к какому классу и почти все интересовались искусством… Здесь были разного рода изгои, бродяги, потрепанные франты, знававшие лучшие времена. В их виноватых глазах читалось сознание

надвигающегося краха, измученные лица были увенчаны редеющими шелковистыми волосами, а засаленную одежду давно следовало сменить»[109].

«Швейцарское кафе» тоже было приютом отверженных:

> «Изучающие искусство студенты, натурщики и тунеядцы, такие же неудачники, как я… Я мог сходить с ума, как мне заблагорассудится… Я писал весь день напролет и бродил по улицам, насмехаясь над рабами зарплаты… Безумцы, бездельники, лесбиянки, геи, темные лошадки и бродяги. Мы просто сидели в кафе и ждали. Ждали, пока умрет еще один день. Каждый раз, когда открывалась дверь, мы поднимали голову, словно бы ожидали кого-то»[110].

В книжном магазине Дэвида Арчера на Грик-стрит, где Генриетта Морейс некоторое время содержала кофейню, собирались более успешные писатели, но, как и в случае со многими парижскими кафе старой формации, это был скорее образ жизни, чем источник заработка. Дэвида Арчера «совершенно не интересовала продажа каких бы то ни было книг, ему просто нравилось находиться среди них… Дэвид хотел, чтобы у него был литературный салон, как у мадам де Сталь, и ему это удалось. Каждый день сюда заглядывали… Колин Уилсон, Кристофер Лог, Колин Макиннес, Майкл Гастингс, Джордж Баркер»[111].

Когда Марианна Фейтфулл принимала наркотики в Сохо в 1960-е годы, квартал все еще оставался причудливым, пикантным местом, «полным сомнительных клубов и обветшавших отелей… Здесь обитало множество „маргиналов“: наркоманов и проституток, дельцов музыкального бизнеса, великих художников и представителей преступного мира… Все это было очень в духе Диккенса и, конечно, немножко Берроуза»[112]. Но к 1980-м годам, по словам Хью Дэвида, историка лондонской богемы, квартал напоминал тематический парк: «„Сохо Нуво“ из стриптиз-бара превратился в бар с шампанским», которому, как писала Sunday Times, «дополнительный шик придавала его колоритность»[113].

В 1990-е годы реконструкция коснулась Хокстона, Кларкенуэлла и Хакни в Ист-Энде, к северу от Лондонского Сити. После закрытия лондонских доков в конце 1960-х годов заброшенные промышленные здания стояли пустыми, а сам район пришел в упадок. Вскоре лондонские художники стали заселять эти просторные, дешевые и удобные помещения, благодаря чему к

1980-м годам облик обширных территорий в окрестностях Шордича и Хакни изменился. Расположенные в закоулках пабы и клубы обновили, а жилища художников одновременно служили им выставочными залами. Творческое сообщество лондонского Ист-Энда, насчитывающее десять тысяч художников, а это четверть всей творческой интеллигенции Великобритании, по численности может сравниться только с Нью-Йорком. В 1990-е годы эти показатели только выросли; один художник рассуждал так: «если в прошлом заниматься искусством было слишком рискованно, то теперь, когда прежней гарантии занятости уже нет, все представляется слишком рискованным, поэтому лучше уж заниматься тем, чем хочется»[114]. Район ожил и приобрел свою собственную атмосферу. По словам одной из переехавших сюда жительниц, «нельзя сказать, чтобы в Спиталфилдсе повсюду было как-то необыкновенно красиво, но здесь много чего происходит. Художники, дизайнеры, портные, мебельщики, люди, возрождающие традиционные ремесла. Здесь соединяются стиль и энергичность»[115]. Местные власти не всегда разделяли это мнение и пригрозили расчистить бульдозерами местность близ Лондон Филдс в Хакни, где художники незаконно заняли полуразрушенные здания, чтобы снова использовать их для легкой промышленности.

Но более серьезную угрозу для квартала представляли застройщики. В 1996 году лондонский досуговый журнал Time Out посвятил один из своих номеров богемному Лондону. Журналисты увлеченно писали о последней столичной моде. Они почувствовали энергетику, «исходящую от темных закоулков и из-за закрытых дверей, которые то и дело изменяли облик города… от нового поколения тусовщиков, которым опостылел бессмысленный гедонизм танцевальной культуры или изоляционизм интернета и которые искали новых смыслов и вдохновения… Это новая богема»[116].

Пока писались эти выспренние слова, девелоперские компании, рекламные агентства и банкиры из Сити готовились к атаке. К 1998 году плата за жилье выросла втрое, а представитель агентства недвижимости, которое склонны были винить в происходящем, заявил: «Если они художники, это еще не значит, что право жить здесь дано им от Бога». Принц Уэльский пытался перенести в этот район свою архитекторскую школу, грязная дешевая закусочная «У Сильвио» на Олд-стрит переродилась в кофейню, а авангардный музыкальный клуб «Блю Ноут» закрыли, когда новые жильцы стали жаловаться на шум. В 1996 году на похоронах тридцатишестилетнего Джошуа Компстона, импресарио, открывшего этот район и основавшего здесь свою

галерею «Склад фактического абсурда» (Factual Nonsense Warehouse), присутствовали Гилберт и Джордж, Питер Блейк и сотни художников младшего поколения. Два года спустя его дом выставили на продажу за миллионы[117], а мастерские художников в бывших промышленных помещениях были вытеснены квартирами в стиле лофт. Однако предсказывали, что и этот стиль, в свою очередь, выйдет из моды, тем более что он уже стал частью истории: интерьер в стиле лофт выставили в музее Джеффри в Ист-Энде.

Сходным образом описывал то, что происходит в Париже, столичный журналист и бывший радикальный издатель Франсуа Масперо: он писал, что, с тех пор как центр города превратился в «бизнес-гипермаркет и культурный Диснейленд, призрак города и музей», подлинную жизнь Парижа следует искать за Периферик, обрамляющей центр автомобильной трассой. И конечно, в застроенном высотными зданиями пригороде Обервилье он нашел более сорока художников, живущих среди малийской диаспоры рабочих-иммигрантов, в массивном бетонном здании Ля Маладери: «Здесь, буквально в двух шагах от столицы, они снимают студии, что невозможно сделать в Париже. Там ремесленные общины исчезают, и лишь немногие художники могут позволить себе такую роскошь, как мастерская. Мастерские стали привилегией богатых буржуа»[118].

Но художники и богема всегда были способны двигаться дальше. Они всегда находили новые закоулки в городах, как находили в Средиземноморье новые тихие уголки, когда прежние наводняли туристы. Так, в 1990-е годы Крис Катлер, один из участников авангардной группы Henry Cow в 1970-е годы, работал на самом юге Лондона, в «диком» пригородном районе Торнтон-Хит, где жизнь казалась ему более подлинной, чем в центре города[119].

Подлинность — вот что всегда манило. В жизни отдельных представителей богемы эти поиски чего-то подлинного принимали странные формы и иногда доходили до таких крайностей, что превращались в собственную противоположность.

Дизайнер: Анастасия Ванюшина.
Фотограф: Анна Федорова.
Модель: Дарья Каширина.

Глава 4. Создание мифа

Меж тем тоски язвительная сила Звала покинуть край, где вырос он… Он звал печаль, весельем пресыщен, Готов был в ад бежать, но бросить Альбион…

Джордж Гордон Байрон. Паломничество Чайльд-Гарольда

Итак, рождение богемы было обусловлено определенными социальными, экономическими и географическими факторами: богемный художник превратился в расхожий типаж потому, что были созданы условия для его появления. «Вместо того чтобы спрашивать, как писатель стал тем, кем стал, мы должны задать вопрос, как сформировались тот статус и то общественное положение, которые приписывают писателю этого рода»[120].

Тем не менее личность играла огромную роль в создании богемного мифа. Хотя первым широко обсуждаемым богемным кружком можно назвать «Молодую Францию», общие основы богемного образа были заложены одним выдающимся англичанином, который жил за двадцать лет до Бореля и его друзей. Джордж Гордон Байрон соединял в себе тягу к славе и к саморазрушению, амплуа романтического поэта и аристократического изгоя, политического радикала и нарушителя сексуальных границ, рокового мужчины и трагического гения, удостоившегося знаменитой характеристики, которой так стремились соответствовать многие последующие представители богемы: «Безумен, порочен и опасен для тех, кто с ним знаком».

Байрон входил в число кумиров богемы и, возможно, вообще был первым героем ее пантеона, случайно или намеренно, он участвовал в создании легенды о богеме. Его путь — яркий пример слияния жизни и искусства, ключевого для этого мифа; он обострил свои внутренние конфликты, приписав себе некоторые черты своих таинственных и ущербных героев. В 1812 году двадцатичетырехлетний Байрон в одночасье прославился благодаря поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда». Каждая женщина хотела познакомиться, а если удастся, то и пойти в постель с поэтом, который был живым воплощением собственного обреченного героя. На балах эпохи Регентства в моду вошел вальс, и вскоре леди Каролина Лэм увлекла Байрона за собой и

завязала с ним роман, который вскоре перерос для нее в одержимость, а для него — в скуку. В 1815 году, спустя еще несколько романов, он женился на леди Аннабелле Милбенк, набожной девушке из хорошей семьи. Возможно, он надеялся, что изменится под ее воздействием, а может быть, полагал, что этот союз оградит его от оскорбительных слухов, предметом которых он стал, отчасти из-за злых сплетен, распускаемых Каролиной Лэм. Здесь его ждало разочарование: уже в 1816 году Аннабелла расторгла брак, и Байрон навсегда покинул Англию, бежав от скандальной молвы и долгов.

Денежные неприятности не были ему внове, куда больше тяготили домыслы о личной жизни. Однако от них не было нужды бежать за границу. Уже завоевывала позиции новая мораль, которую мы теперь называем викторианской — и Аннабелла Милбенк как раз олицетворяла новую благочестивость, — однако сексуальные нравы высшего общества оставались достаточно свободными. В отношениях Байрона с Каролиной Лэм пересуды вызывало именно ее поведение, которое выглядело по меркам того времени неуравновешенным и истеричным. Его отношения с Августой Ли, его единокровной сестрой, были эмоционально насыщенными, а возможно, и кровосмесительными, но самому Байрону нравилось привлекать внимание к их двусмысленности, а инцест между братом и сестрой относился к модным романтическим грехам.

Существовала, однако, разновидность сексуального поведения, которую в Англии, в отличие от других европейских стран, карали со всей суровостью, — гомосексуализм, о котором предпочитали не говорить вслух и который считали отвратительным. Ежегодно мужчин, обвиненных в содомии, отправляли на виселицу или подвергали публичным истязаниям столь суровым, что порой они заканчивались смертью, — либо они покидали страну, чтобы избежать наказания. Байрону не претили сексуальные отношения с женщинами, и некоторые его романы — например, с итальянкой Терезой Гвиччиоли — можно назвать и относительно продолжительными, и страстными; однако он считал всех женщин, кроме своей единокровной сестры, низшими существами и редко говорил или писал о своих чувствах к представительницам противоположного пола в столь же изящных выражениях, в каких отзывался о некоторых мужчинах или даже молоденьких юношах. Прообразом любви Чайльд-Гарольда к женщине по имени Тирца послужило воспоминание Байрона о юношеской влюбленности в Джона Эдлстона, товарища по Кембриджу; путешествуя по Греции, Турции и Албании в 1810 и 1811 годах, Байрон неоднократно

вступал в сексуальные отношения с молодыми юношами и с неохотой возвращался в Англию; а когда в конце жизни он вновь отправился в Грецию, чтобы принять участие в национальной борьбе за независимость, его последней безответной страстью был опять же юноша[121].

Современник Байрона и Шелли, художник Бенджамин Роберт Хейдон, говорил, что они «могли бы произвести революцию, если бы не шокировали страну своими взглядами на половые отношения. Это навсегда поставило ее на путь добродетели»[122]. Вероятно, Хейдон имел в виду только не вполне приемлемые в обществе гетеросексуальные связи; бисексуальность или гомосексуальность еще более откровенно бросали вызов буржуазной респектабельности.

Отчасти именно этот наполовину признанный гомосексуальный элемент натуры Байрона сделал его роковым мужчиной, чья красота и сексуальная притягательность лишь подчеркивали ореол отчужденности, меланхолии и тайны, граничащей с ужасом. Даже на пике моды и популярности в каком-то неуловимом смысле он оставался изгоем, замкнутым, жаждущим одиночества именно тогда, когда с ним усерднее всего носились и больше всего восторгались им, и, по-видимому, преследуемым тяжелым и неотступным чувством нравственной вины. Его дурная слава косвенно свидетельствовала об упадке представлений о мужественности в целом. Его наружность: безмятежный лоб, бледность, угрюмый рот и задумчивый взгляд — стала типичным олицетворением женственной мужской красоты, вошедшей в моду в первой половине XIX века; любовь к юношам окружала его ореолом обреченности и предвосхитила значимость гомоэротизма и бисексуальности в богемной среде; и хотя Кольридж, Шелли и даже молодой Вордсворт вели жизнь, которую можно было назвать богемной, в жизни Байрона богемные мотивы сконцентрированы с наибольшей полнотой. Его репутация стала предвестником характерных для XX столетия форм славы, обаяния и скандальной известности, а его личность породила легенду, которая оказалась важнее его творчества, хотя неразрывно с ним связана[123].

Так сильно было его роковое обаяние, что оно сделало Байрона причастным к одному из наиболее шокирующих и не утрачивающих своей популярности мифов массовой модернистской культуры — мифу о вампире. На пути из Англии в Италию Байрон остановился у Шелли близ Женевы. Спутницей Шелли была Мэри Годвин, дочь радикала и атеиста Уильяма Годвина — вместе они, по сути, сбежали из дома, несмотря на то что Шелли уже был женат. С ними путешествовала сводная сестра

Мэри, Клэр Клэрмонт; у нее завязался непродолжительный роман с Байроном, и вскоре она забеременела. Байрона сопровождал его врач, Джон Полидори, однако он оказался утомительным спутником и вскоре получил расчет.

По вечерам друзья развлекались тем, что рассказывали друг другу истории о приведениях, и в этих беседах родились два сюжета, которые впоследствии оказали самое серьезное воздействие на массовую культуру: «Франкенштейн» Мэри Шелли и «Вампир», опубликованный в 1819 году за подписью Полидори, но частично основанный, вероятно, на рассказе Байрона. Поначалу публика решила, что автором «Вампира» был сам Байрон; в действительности на него больше похож главный антагонист. Главный злодей в повести Полидори носил имя лорд Рутвен; это имя носил и главный герой «Гленарвона», романа, который написала Каролина Лэм, и было известно, что она имела в виду именно Байрона. Обе книги были актом мести: в них Байрон был выведен мифическим, романтическим, роковым героем, зловещим аристократом и воплощением Liebestod, неразрывного соединения любви и смерти[124]. Таким образом легенда о Байроне оказала непосредственное влияние на один из главных сюжетов культурной индустрии XX века; с самого начала богемный художник в равной степени принадлежал массовой культуре и высокому искусству. Это сыграло свою роль в дальнейшем развитии мифа.

Еще одна черта Байрона, которая впоследствии будет определять образ богемы, — радикальные взгляды. Незадолго до того, как было опубликовано «Паломничество Чайльд-Гарольда», Байрон выступил в палате лордов с речью в защиту луддитов, где называл то, что они крушили станки, жестом отчаяния людей, лишенных средств к существованию, и протестовал против предусматриваемых законом жестоких мер борьбы с ними. В конце жизни он посвятил себя делу освобождения Греции. Однако его радикализм был регрессивным, так как он встал на сторону антибуржуазных ценностей как раз тогда, когда они начинали упрочиваться, и всегда оставался прежде всего аристократом.

Поэтому может показаться странным, что буржуазная публика так восхищалась творчеством Байрона. Он олицетворял все, что набиравшая силу буржуазия отрицала, и все же ее волновал образ художника-изгоя. То, что он так прекрасно справлялся с ролью рокового мужчины и приговоренного гения, сочетая славу с бесславием, не объясняет восторга публики. Что действительно волновало буржуа, так это фигура аристократа, обделенного божьей милостью. Может быть, причиной этому было то, что, хотя представители буржуазии и придерживались

рационального мировоззрения и норм делового этикета, в душе они тоже были романтиками.

Респектабельная аудитория Байрона могла находить удовольствие в том, чтобы читать об опасной жизни, но вместе с тем, впадая в праведное возмущение поступками Байрона, она получала возможность вновь убедиться в превосходстве собственных ценностей. Буржуазный читатель наслаждался и тем и другим, но само по себе пристрастие к такого рода удовольствиям говорило о его душевной неустроенности — в каком-то смысле он чуждался собственных нравственных ценностей: благочестия, добродетели, соответствия социальным нормам. Буржуазное общество страдало от своеобразной ненависти к самому себе, и его представители постоянно искали более возвышенных духовных и эмоциональных ценностей, чем те, что предлагал экономический прогресс; богема выражала эту двойственность и тревогу. Байронический герой был радикально настроенным аристократом, символом отторжения буржуазных ценностей; однако буржуазия стремилась к аристократизму во вкусах и культуре, пусть и дистанцируясь от аристократических нравов.

То, что он был одновременно художником (гением) и нарушителем границ дозволенного, способствовало двойственному отношению буржуазии к искусству и к олицетворяемому им романтическому движению: искусство казалось опасным и настораживало, но в то же время оно было откровением и противостояло скуке обыденности. Роман публики с Чайльд-Гарольдом и с ценностями романтиков в целом утверждал превосходство чувства над разумом, но трагедия байронического героя и многих последующих представителей богемы заключалась в противоречии между подлинностью и первостепенной значимостью чувства, выраженного в искусстве, и экономическими, а также социальными принципами индустриальной эпохи. В фигуре богемного художника находил отражение острый конфликт искусства и общества, она выражала заложенное в самом устройстве нормальной жизни стремление к некоей альтернативной форме опыта. Даже самые убежденные приверженцы существующего порядка тосковали в железной клетке современности и завидовали мятежникам, казалось бы, вырвавшимся на волю, однако трагедии неумеренности и обреченности, разыгрывавшиеся среди богемных изгоев, одновременно убеждали их, что цена свободы была выше той, которую они готовы были заплатить.

Байрономания в Британии вспыхнула вслед за характерным для конца XVIII столетия культом чувствительности, или

сентиментализмом, когда чтение готических, сенсационных и мелодраматических романов переросло в болезненную склонность. Колин Кэмпбелл описывал этот процесс как «погружение в сладкий самообман, порождающее чувство разочарованности миром и смутное желание претворить мечты в действительность, которое заставляет поверить, что чтение романов стало главным фактором окончательного разрыва с традиционализмом во второй половине XVIII века»[125].

По мнению Кэмпбелла, романтическая эстетика была одним из проявлений более глобального культурного кризиса, который побудил некоторых буржуа восстать против утилитаризма. Восприимчивость, вкус, воображение и чувство стали цениться выше холодной рассудительности; эстетическое чувство приравняли к жизненной философии, и за счет этого искусство и художники выдвинулись на первый план[126]. Как сказал об этом Китс: «В прекрасном — правда, в правде — красота. Вот знания земного смысл и суть»[127].

Бежав в Италию, Байрон перестал разыгрывать загадочного и порочного героя собственных сочинений, что причиняло ему столько страданий. Теперь он предпочитал, чтобы на него смотрели как на гражданина мира, и продолжал строить из себя бунтаря эпохи Регентства, «хотя таковые уже давно перевелись; ничто не приводило его в большее негодование, чем когда его воспринимали как литератора»[128], писал Джон Трелони, путешественник, который провел некоторое время вместе с кружком Шелли и Байрона в Пизе.

В Италии Байрон встретил леди Блессингтон: ирландская красавица, чье происхождение было туманным и низким, она удачно вышла замуж и стала графиней — если бы тогда существовала богема, она была бы причислена к ней. Блессингтоны собирались надолго обосноваться в Италии, где жили с денди Альфредом д'Орсе, и если современники считали его любовником жены, то теперь биографы склонны предположить, что он состоял в близких отношениях с самим графом. Скандал вырвался наружу после смерти графа, когда д'Орсе продолжил жить с его вдовой, несмотря на то что был женат на одной из его дочерей. Хотя в добродетельное аристократическое общество ей путь был закрыт, леди Блессингтон держала популярный салон, где за несколько лет успела принять Генри и Эдварда Бульвер-Литтонов, Диккенса, молодого Дизраэли, Уолтера Сэвиджа Лэндора и Луи Наполеона, родственника д'Орсе. Перед тем как распасться, салон собирался в кенсингтонском Гор-Хаусе — некогда дом благочестивого Уильяма Уилберфорс, по замечанию современника, превратился в

«пристанище полусвета»[129]. Салон леди Блессингтон просуществовал вплоть до 1840-х годов, но мотовство д'Орсе в конце концов разорило хозяйку.

В Италии ее симпатия к Байрону постепенно росла, но, как и Трелони, она поражалась его тяге ко всему аристократическому, его бахвальству своим положением, грубости его платья и вульгарности жилья — он казался высокомерным, пресытившимся лордом, а не роковым очаровательным героем[130]. Тем не менее воспоминания леди Блессингтон стали частью легенды о Байроне. Сам он тоже поддерживал ореол загадочности, намекая друзьям на мрачные тайны и заставляя других думать, что он еще порочнее, чем о нем говорит молва. Таинственности его фигуре добавило и то, что, когда Байрон умер от лихорадки в Месолонгионе, его друг и душеприказчик уничтожил его личные дневники — возможно, потому, что они содержали описания гомосексуальных связей.

По этой причине, хотя Байрона некорректно было бы относить к богеме, он был для ее представителей важной фигурой. Вызывающее поведение аристократа, мученичество, поражение, непонятый гений, сексуальные связи и создание драматичного образа — Байрон стал ориентиром и примером для подражания для поколений богемных художников. В 1830-е годы байрономания охватила молодую парижскую богему. Молодые поэты подражали Байрону, пытаясь воссоздать его роковое очарование и романтическую преувеличенность чувств, которая гармонировала с болезненным драматизмом эпохи.

Однако в 1845 году явил себя другой автор богемного мифа — Анри Мюрже. Он был первым, кто рассказал о богеме. Мюрже происходил из бедного среднего класса, его отец был портным, а мать — консьержкой в роскошном многоквартирном доме. Такая прослойка ремесленников и обслуги, едва сводящих концы с концами, не занимала устойчивого положения в обществе. Не занятые на производстве, такие работники обычно имели самые плохие условия труда и при этом — благородные мечты и желание жить с комфортом. У Мюрже это стремление выразилось в решительном отказе идти по стопам отца и намерении стать литератором. Сперва он жил в полной нищете и публиковался без разбора где придется, в том числе в торговых вестниках. В 1845 году он начал писать серию очерков для сатирического журнала Le Corsaire: в них он рассказывал о нищенской жизни своего круга, о сопряженных с бедностью проблемах, изображал комическое бегство от арендаторов, описывал редкие удачи и пикантные любовные интрижки. Но настоящий успех ждал его в 1849 году, когда по очеркам сделали театральную постановку.

Публика с интересом узнала о богемном образе жизни, главным образом о ее нищете, на которой Мюрже делал акцент, и именно благодаря постановке слово вошло в широкий оборот[131].

Богемные художники Мюрже бедны и бесхитростны, это не роковые герои в байроновском духе. Он придал богемной бедности обаяние и живописность, и его очерки, вместо того чтобы вызывать возмущение публики, заставляли ее симпатизировать молодым бродягам, ведущим разгульную жизнь, завязывающим свои первые любовные отношения с девушками из рабочего класса и пытающимся добиться чего-то в искусстве. С этими героями буржуазная публика, по крайней мере мужская половина, легко могла себя отождествить.

Когда в 1851 году в предисловии к романизированной версии своих фельетонов Мюрже попытался дать определение богеме, он по-прежнему настаивал на ее нормальности. Он различал подлинную и ложную богему, и впоследствии это стало предметом неутихающих споров. Мюрже выделил несколько типов представителей ложной богемы: безвестные, «порода упрямых мечтателей, для которых искусство — религия, а не профессия» — они ведут уединенную жизнь на периферии общества, героически покоряясь бедности и неизвестности; бесталанные, «мученики посредственности»; любители — разочарованные буржуа, предпочитавшие лишения «достойному будущему»; наконец, были и подлинные богемные художники. Они отвергали свойственные другим распутство, лень и паразитизм и занимались своим искусством, потому что «у каждой по-настоящему сильной духом личности своя история, и… гений никогда не останется в безвестности… талант подобен алмазу, который может долгое время оставаться в тени, но который обязательно кто-то увидит»[132].

В том, что Мюрже принялся так яро защищать талант, нет ничего удивительного, учитывая его собственную историю успеха. Ему никогда по-настоящему не хотелось быть богемой, он всегда с горечью вспоминал о годах, проведенных в нищете: «Легко, — писал он в 1844 году старому школьному товарищу, — другим рисовать жизнь богемы в радужных красках, а ведь такое существование всегда останется печальным и жалким… За три месяца не было ни одного дня, когда бы я не страдал от голода… Я не мог ни проверить, есть ли письма, ни встретиться с кем-либо в городе, одежда моя была в таком состоянии, что я не решался выйти на улицу средь бела дня»[133]. И остаток своей короткой жизни (он умер в 1861 году в возрасте тридцати восьми лет) Мюрже тщетно пытался дистанцироваться от тех представлений о богеме, на которых строился его успех.

Сентиментальная и популяризированная картина богемной жизни, нарисованная Мюрже, казалась публике более утешительной, чем байронический миф, но она не вытеснила его. Теперь они сосуществовали, представляя богемного художника еще более сложной и противоречивой фигурой и внося свой вклад в продолжающиеся споры о признаках подлинной и ложной богемы.

Вскоре после смерти Мюрже на сцене появился новый герой, чья жизнь, намного более шокирующая, чем Мюрже мог вообразить, обогатила богемный миф новыми примерами нарушения условностей и скандала. Это был Артюр Рембо.

Между его жизнью и жизнью Байрона можно увидеть некоторое сходство: отсутствие отца, сложные отношения с матерью, несчастливое детство — хотя семья Рембо не была аристократической: его отец был армейским офицером невысокого ранга, а мать происходила из крестьянской семьи. Оба поэта были путешественниками и скитальцами, неустроенными кочевниками, вечно бежавшими от тоски или стремившимися к немыслимым горизонтам. Обоих притягивала бескомпромиссность радикальных политических убеждений и двусмысленность гомосексуальности.

В 1871 году семнадцатилетний Рембо приехал из родного Шарлевиля в Париж, где встретился с уже признанным поэтом Полем Верленом, которому ранее отправлял несколько своих стихотворений. Верлен немедленно откликнулся, пригласив Рембо в столицу[134]. Тот прибыл на Страсбургский (ныне Восточный) вокзал, но Верлен, пришедший его встретить, ошибся платформой. Вернувшись домой, он обнаружил своего неуклюжего посетителя в гостиной своей тещи. На протяжении вечера манеры новоявленного гостя приводили хозяев во все большее смятение. Подобно цыплятам в курятнике, куда проникла лиса, они зачарованно наблюдали, как Рембо в своей неряшливой одежде окуривал их дымом из трубки и изъяснялся односложными словами.

Верлен, которому на тот момент было двадцать семь, не так давно женился на восемнадцатилетней Матильде де Моте, которая теперь была беременна, но со своим новым протеже он вернулся к прежнему образу жизни, проводя время в кафе, в кругах парижской литературной богемы. Эта пара умудрялась шокировать даже такую привычную ко всему публику. Они являли собой новую, нетрадиционную версию романтического идеала роковой любовной страсти — в «Одном лете в аду» Рембо он воплотился в отношениях между Неразумной девой и Инфернальным супругом.

Вместе они отправились в Брюссель, а затем в Лондон; здесь они сняли убогое жилище в Кэмден-Тауне и проводили время, заседая в «Кафе Рояль», давая уроки французского и исследуя огромный город. Их роковое сожительство не принесло счастья. Верлена грызло чувство вины перед Матильдой, и он решил вернуться к ней. Он встретился с ней в Брюсселе, и вместе с матерью Матильды они отправились к себе домой, в Париж; но Рембо последовал за своим любовником и сел на тот же поезд. На границе Верлен вышел на платформу, а когда поезд тронулся, Матильда и ее мать поняли, что он решил остаться. Они звали его и махали руками из окна набиравшего скорость поезда, но Верлен, стоя на платформе, лишь качал головой.

В Брюсселе отношения двух мужчин ухудшились — одна из ссор достигла такого накала, что Верлен выстрелил в Рембо и ранил его в руку. Рембо отвезли в больницу, а Верлен провел два года в тюрьме — его осудили на основании обвинения, предъявленного его любовником. В родной Шарлевиль, где когда-то он был первым учеником, Рембо возвращался падшим талантом; пока его братья и сестры, превозмогая летнюю жару, трудились на ферме, он заперся в своей комнате и сочинял «Одно лето в аду». Это произведение было последним, что он написал.

В свои девятнадцать он уже успел побывать в Париже, Брюсселе и Англии. И в дальнейшем он все больше отдалялся от дома. Сначала он совершил ряд поездок по Италии, Германии и Австрии. Затем, в 1877 году, он вовсе покинул Европу, записавшись добровольцем в голландскую колониальную армию, где он оказался «в окружении тех, кому уже нечего было терять, преступников, бродяг, наемников», людей, которые жили сегодняшним днем и, вероятно, поэтому были подлинно современными, «страшными в своей тривиальности, чистой воды авантюристами, в общество которых он окунулся»[135]. С ними он отплыл на Яву, но уже на месте дезертировал, умудрился избежать поимки и каким-то образом пробрался домой, вновь отправившись в Германию и Вену. В 1878-м, а затем повторно в 1880 году он побывал на Кипре, где нанялся надсмотрщиком над многонациональной группой каменотесов, но вторая его поездка прервалась неожиданно — как утверждал итальянец, позже встретивший его в Северной Африке, причиной было то, что Рембо случайно убил одного из подчиненных ему рабочих[136]; этот поступок подтверждал закрепившуюся за Рембо после его смерти репутацию человека, для которого никакой закон не писан. В конце концов он приехал в Северную Африку и последние десять лет своей жизни занимался торговлей, путешествуя в глубины материка, продавая кофе, оружие, а может

быть, даже рабов. Он ничего не писал, кроме писем родным и деловым партнерам.

Такой явный и необъяснимый контраст между двумя частями жизни, которые не складываются в единое целое, не давал покоя многим поколениям биографов Рембо. Его жизнь напоминала жизнь Байрона, но в ней легенда о богеме получила дальнейшее развитие и более полное воплощение. Как и Байрон, он оставил литературу, чтобы стать человеком действия. Его любовные отношения, как и у Байрона, были экстремальными и полными страдания. Оба заводили интрижки, но избегали огласки и дурной славы. Их красота привлекала поклонников, любовников и зевак, однако их жизнь проходила в печали и меланхолии.

Кто создал миф о Рембо? В отличие от Байрона, Рембо не пользовался популярностью. Он не был знаменит при жизни; наоборот, именно последние забытые его годы содействовали мифу о его юношеском гении. Однако в конечном счете любой богемный художник всегда балансирует на грани славы (хорошей или дурной) и забвения, а резкий контраст между ними только делает его жизнь более загадочной; и парадоксальным образом безвестность продлевает жизнь художнику, поэту или даже просто персонажу, поскольку позволяет вновь открыть их спустя годы или десятилетия[137].

Рембо сам был творцом собственного образа, даже мистификации[138], и намеренно создавал впечатление, что небрежно относится к своим сочинениям. Несмотря на показное безразличие, он принял меры для того, чтобы его поэзия не забылась: будучи в Штутгарте в 1875 году, он передал часть своих произведений одному из друзей-литераторов (Верлену, Эрнесту Делаэ или Жермену Нуво — доподлинно неизвестно, кому именно), которые поддерживали с ним связь уже после того, как он оставил мир богемы[139].

В своих воспоминаниях и заметках мемуарного толка все названные друзья рассказывали о приключениях Рембо в Северной Африке, все более авантюрных по мере того, как его жизнь приближалась к концу. Их свидетельства стали частью литературного процесса, в результате которого Рембо стал легендой; они были «пылкими, увлеченными сказителями, занятыми работой над впечатляющей сагой, в центре которой стоял их герой»[140]. И с тех пор уже не представляется возможным понять, каким был Рембо на самом деле. Лучше, по-видимому, принять *конструкт*, намеренно созданный самим Рембо и отшлифованный его приверженцами[141].

Литературную репутацию своему бывшему любовнику создал Верлен; в 1883 году он опубликовал статью о Рембо в своем

журнале Lutèce, и сонет Рембо «Гласные» вызвал оживление в литературных кругах. В следующем году Верлен включил раздел о Рембо в свое первое издание «проклятых поэтов». Группа поэтов, причислявших себя к передовому течению, которое получило название «символизм», считала его своим предшественником и лидером, а в 1886 году в двух номерах журнала La Vogue были опубликованы его «Озарения»; в предисловии автор был назван «покойным Артюром Рембо» («сведения преувеличены, хотя и не совсем неверны»[142]).

Два года спустя журналист, учившийся вместе с Рембо в Шарлевиле, написал ему и рассказал о его растущей славе:

> «В Париже ты стал в узких кругах чем-то вроде легендарной знаменитости, из тех, о чьей смерти официально объявлено, но чьи ученики продолжают верить… Некоторые молодые люди… попытались создать поэтическую систему, основанную на твоем сонете про цвета букв [„Гласные“]. Этот маленький кружок не знает, что с тобой сталось, но надеется, что в один прекрасный день ты вернешься и избавишь их от неизвестности»[143].

В 1890 году владелец другого литературного журнала, France Moderne, написал Рембо, умоляя его прислать свои произведения для журнала. Не получив ответа, издатель похвастался в номере от февраля 1891 года:

> «Теперь мы наконец-то все выяснили! Мы знаем, где Артюр Рембо, великий Рембо, подлинный Рембо, Рембо „Озарений“. Это не очередная декадентская мистификация. Подтверждаем: мы раскрыли прибежище знаменитого странника!»[144]

По иронии судьбы как раз в этот год Рембо действительно умер.

Смерть была лишь началом. Первые поклонники поэта заложили фундамент мифа, который предстоит достраивать поколениям критиков и биографов. Точно известно, что Рембо торговал оружием, но на западе дикой североафриканской пустыни торговля оружием была обычным делом. Дотошный исследователь Энид Старки сделала предположение, что он занимался еще и работорговлей[145]. Позже другие авторы оспаривали эту гипотезу (хотя возможно, что сам Рембо держал у себя домашнего «раба»[146]), но важна не столько правда, сколько дополнительная интрига, которая появилась у этого мифа

благодаря Старки. Биографы спорят и о том, отверг ли зрелый Рембо гомосексуализм или продолжал вступать в любовные отношения с мужчинами (Жан-Люк Стейнмец, например, полагает, что на фотографии, которую считают портретом женщины — любовницы Рембо, на самом деле изображен мужчина или мальчик в женском платье[147]; но в вопросах о работорговле и гомосексуальности важна не правда — по крайней мере, для настоящих целей, — а неискоренимое стремление дополнять миф об обреченности и бунтарстве — миф о «проклятом поэте».

С момента своей смерти этот проклятый поэт стал кумиром, перед которым снимали шляпу все мятежники, нигилисты, последователи авангардистских течений в искусстве и все непокорные. Он задал для них планку, которую все старались переплюнуть. Во время ночных представлений в цюрихском «Кабаре Вольтер» дадаисты декламировали его стихи; его влияние признавали сюрреалисты, а после войны — представители леттризма и «Ситуационистского интернационала».

Джефф Натталл, летописец британской контркультуры 1960-х годов, усматривал связь поэзии Рембо с культом безумия: «Со времен Рембо психоз стал обычным языком искусства»[148]. Чарльз Николл, проследивший маршруты путешествий Рембо по Северной Африке через сто лет после его смерти, вспоминал, как он впервые услышал о Рембо в 1966 году: «Мне рассказали о нем как о любимом поэте Боба Дилана. Дилан действительно говорит об этом в интервью общественному телеканалу Сан-Франциско KQED 3 декабря 1965 года». В этом интервью Дилан упомянул Рембо, наряду с У. К. Филдсом, Смоки Робинсоном и Алленом Гинзбергом, как поэта, чье творчество оказало на него влияние, а его песни «раннего электронного периода», такие как «Visions of Johanna», по мнению Николла, «пропитаны» влиянием Рембо[149]. (Однако слава Рембо не всемирна; когда в Северной Африке Николл собирал сведения о поэте, некоторые думали, что его интересует «Рэмбо».)

Рок-певица Патти Смит буквально влюбилась в Рембо, увидев его фотографию, и считала его провидцем и пророком, который намеренно старался внести смятение в свои чувства, чтобы вызывать видения и грезить наяву[150]. Личность Рембо не давала покоя и панковской субкультуре. Журналистка Кэролайн Кун в своей статье о роке сравнила Джонни Роттена с молодым Рембо: «задумчивый, злой, красивый», — а участник группы New York Dolls сказал в одном из интервью: «Рембо писал о чудовищности города и о том, что он делает с людьми… именно про это многие

мои песни»[151].

Миф о Рембо строится на отказе от поэзии, принесшей ему известность, и от богемного образа жизни, с которым его с тех пор ассоциируют. Здесь существуют две точки зрения. Можно рассматривать его отроческие годы и его стихи как процесс взросления; зрелый Рембо, торговец и путешественник, покончил с ребяческими выходками — как заставляют предположить и его собственные лаконичные замечания. Это более утешительная трактовка его жизни, подтверждающая устойчивое представление о том, что юношеское бунтарство — естественная, но проходящая стадия, за которой следует зрелость, процесс остепенения (версия мифа, развиваемая Мюрже). Но можно также предположить, что бегство от поэзии, равно как и от абсента, «расстройства чувств» и безумия, было частью процесса саморазрушения — или попытки изменить себя.

Радикальная версия богемного мифа, та, что повествует о неисправимом мятежнике и вечном изгнаннике, более привлекательна по той причине, что она отрицает зрелость, нормальность и обустроенность. Рембо так и не остепенился; он сменял одну форму отрицания на другую, и каждая из них могла доставить больше трудностей, чем предшествующая. Его жизнь в Абиссинии была сурова и горька — и он часто жаловался на это, — но так он осуществлял свое желание убежать от самого себя, достигнув, по выражению Николла, «той предельной невозможной свободы, которая состоит в том, чтобы потерять себя и стать кем-то другим… в этом смысле годы в Африке можно назвать его шедевром»[152].

История Рембо — это миф о богеме в его наиболее ярком проявлении. Он содержит все необходимые элементы, из которых складывается противоречивая фигура, нарциссический объект желания. Рембо — богемный художник, отвергший богему, гений, отказавшийся от искусства ради деятельной жизни, скандально известный приверженец запретной любви, игнорирующий негодование, прекрасный юноша, разрушивший собственный миф, бывалый путешественник, создавший альтернативный миф; богемный художник — и легионер, торговец оружием, работорговец. Именно радикальное отречение придает остроту этому мифу.

Прошло лишь несколько лет, и Огастес Джон продемонстрировал, как выглядит английская версия богемного художника. Он не приводил свои чувства в смятение, как Рембо, не нищенствовал в мансарде, как герои Мюрже (он был преуспевающим живописцем), не был загадочен и порочен, как Байрон. Он был преувеличенно нормален. Это был богемный

художник с жаждой жизни, с огромным запасом сил и с большими амбициями.

Каким бы человеком он ни был на самом деле, Огастес Джон своей внешностью и поступками производил впечатление героического гения, каким его рисовало народное воображение. Его легко было узнать по мягкой шляпе с опущенными широкими полями, плащу, бороде и золотой серьге в ухе. Нина Хэмнетт вспоминала, как впервые увидела его в 1909 году: «Как-то я была на Кингс-роуд в Челси, и кто-то сказал: „Вот идет Огастес Джон!“… Я увидела высокого человека с рыжеватой бородой, в бархатном плаще и коричневых брюках, который шагал по улице; выглядел он великолепно, и я последовала за ним… на почтительном расстоянии»[153]. Дороти Бретт, еще одна ученица Школы изящных искусств Феликса Слейда, описывает его схожим образом (она также видела его на Кингс-роуд): «Высокий, бородатый, красивый, с густыми волосами, в большой черной шляпе из мягкого фетра, слегка сдвинутой на затылок», — а сэр Чарльз Уилер вспоминал, что он был «высоким, широкоплечим, держался прямо, носил просторный твидовый костюм и яркое кашне на прямой шее, у него были обаятельные черты… борода рыжая, а глаза похожи на бычьи». Уилер делал одно важное добавление к образу Джона — тот «несомненно, сознавал, что на нем сосредоточены взгляды всего Челси». Синтия Асквит, как и другие, полагала, что он «величествен, словно сошел со страниц Ветхого Завета, — мягкая, ухоженная борода, ровно постриженные волосы открывают уши, благородные, величавые черты. На нем было что-то вроде рабочего халата, запачканного краской, застегивающегося у горла и довершающего его блистательную живописную наружность»[154]. Само то, что очевидцы подробно описывали внешний вид художника, говорит о том, что это был продуманный образ и игра на публику. Частью его образа был глубокий интерес к быту и культуре цыган. В 1909 году вместе с семьей он отправился в длительную поездку в фургоне. Они остановились в Гранчестере, на окраине Кембриджа, и о них немедленно заговорил весь город. Мейнард Кейнс рассказывал: «Джон разбил здесь лагерь и жил в окружении двух жен и десяти детей, резвящихся нагишом… Все только и говорят, что о Джоне… По словам Ричарда [Брука], большую часть времени он проводит в публичных домах Кембриджа, и на улице он ввязался в пьяную драку, в которой ударил противника в лицо». Слухи о путешествующих распространились так далеко, что семьи из Кембриджского университета специально ездили поглазеть на Дорелию, спутницу художника, и его гуляющих по полю детей[155]. (Однако, когда они добрались до Нориджа,

Огастес внезапно оставил жену и детей на произвол судьбы и на поезде отправился в Ливерпуль.)

Образ Огастеса Джона строился на отрицании условностей и беспечности в любви, так что у него было множество любовниц, он беззаботно заводил детей и довольно жестоко с ними обращался. Но столь же важным компонентом его мифа было предательство великого таланта; он стал заложником своего образа художника и гения, и игра на публику вскоре помешала творческому процессу. Его биограф, Майкл Холройд, видит в нем пример английской эксцентричности, свидетельствующий и об упадке нации в целом, и о неспособности самого Джона полностью осознать свое творческое призвание. Однако неудача такого рода составляла часть богемного мифа, которому Джон так усердно старался следовать; он лишь придал ему английскую окраску, но это было, по сути, международное явление.

С течением времени Джон все больше пил и все сильнее погружался в круговорот лондонской светской жизни. Во время Первой мировой войны он курсировал между «Кафе Рояль», клубом «Дикая яблоня» (который он основал), различными заведениями в Сохо, такими как «Кафе Верри», и «Белой башней» на Перси-стрит, рестораном, который он и Нина Хэмнетт обнаружили и превратили в модное у богемы место. В 1920-е годы он вел беспокойную жизнь знаменитого портретиста и был героем золотой молодежи, не пропускавшим ни одной модной вечеринки[156]. Однако чем больше становились его популярность и слава, тем больше он отдалялся от самого себя, — типичный для богемы провал посреди преуспевания.

Другую сторону этого противоречия иллюстрирует пример Оскара Уайльда. Он заявлял, что в жизнь вложил свой гений, а в творчество — лишь свой талант, и потому, вероятно, не стоит удивляться, что катастрофа постигла именно жизнь, а не творчество. Как и Огастес Джон, он творил собственную легенду, и ее затем укрепляли другие — к примеру, Жорж дю Морье высмеивал его в карикатурах в журнале Punch, а Гилберт и Салливан вывели его в своей оперетте «Пейшенс». Его миф был следствием негласного договора между героем, популяризаторами и публикой; но, если легенда о Джоне, в которой естественные для мужчины пристрастия к алкоголю и женщинам были попросту усилены, могла по-прежнему доставлять публике удовольствие, то Уайльд в своем неподчинении условностям зашел слишком далеко. Уайльда, как и Джона, от континентальной богемы отличала одна специфически английская черта: дружба с эксцентричной аристократией и высшими кругами общества (Уайльд, к примеру,

близко дружил с любовницей Эдварда VII Лилли Лэнгтри). Но, хотя он вращался в высшем обществе и унылые мансарды, описанные Мюрже, не были ему знакомы, он все же соприкасался с главными героями Маркса, нередко снимая занимающихся проституцией мужчин из рабочего класса. Он не остановился на роли проповедника богемной наигранности и вычурности и вместе с лордом Альфредом Дугласом погрузился в водоворот невоздержанности и бесчинств. Он бравировал своими связями с уличными юношами и в конце концов исчерпал терпение общества, которое, хотя и желало казаться искушенным, относилось к искусству с недоверием и не допускало даже мысли о сексуальных отношениях между мужчинами. По дороге в тюрьму ему пришлось стоять на станционной платформе, так что все могли наблюдать его унижение; прохожие плевали в него, и происходящее почти напоминало старый ритуал, когда обвиненного в гомосексуализме мужчину приковывали к позорному столбу на площади. Его пьесы запретили, его сыновья были вынуждены жить под псевдонимами, а перепуганные родители наказывали молодых людей за одно упоминание его имени. Однако такой итог был красивой концовкой богемного мифа.

В период между 1890 и 1914 годами на Монмартре и Монпарнасе вместе сосуществовали различные богемные слои: «апаши»[157] Монмартра, как называли тех, кто принадлежал к преступному миру; серьезные студенты-искусствоведы; наконец, богемные завсегдатаи кафе. Амедео Модильяни, принадлежавший к самой богемной богеме этого периода, происходил из семьи образованных еврейских торговцев и родился в Ливорно, но жил в Париже в крайней нищете. Если многие богемные художники сами создавали свой миф, то легенда о «Моди — безумном гении» создавалась, повидимому, в основном его окружением. Его жизнь была по-настоящему трагичной: его картины не покупались, а кроме того, он так и не получил признания, которого жаждал. Его собратья-художники, в том числе Огастес Джон и Нина Хэмнетт, покупали у него картины за несколько су. Выставка Модильяни, организованная в годы Первой мировой войны Леопольдом Зборовски, другом и дилером художника, была закрыта полицией, которая сочла непристойным изображение обнаженных женщин с волосами на лобке. Он очень много пил, сочетая алкоголь с гашишем, и у него было несколько неистовых любовных связей, в том числе с эксцентричной Беатрис Гастингс. Его последняя подруга, Жанна Эбютерн, покончила с собой после его смерти. Однако сразу же после похорон началось нечто вроде триумфального шествия, его картины были объявлены шедеврами

и вскоре принесли их владельцам тысячи долларов, франков и фунтов.

Это была драматичная история, и другие представители богемы вскоре начали ее эксплуатировать. Дуглас Голдринг, сам в ту пору живший на Монпарнасе, первым написал воспоминания, которые положили начало мифу о Модильяни, а Беатрис Гастингс дополнила их желчными воспоминаниями об их любовной связи[158]. Илья Эренбург, советский писатель, до Первой мировой войны живший в изгнании в Париже, оспаривал распространенное представление «о голодном, беспутном, вечно пьяном художнике, о последнем представителе богемы», однако, как и все, кто знал «Моди», в своей автобиографии подтвердил, что художник ему соответствовал. Колоритного «Моди» часто упоминали в мемуарах. В 1950-е годы легенду о Модильяни подхватили молодые экзистенциалисты и битники; ее распространению способствовал роман «Неистовая жизнь Модильяни» Андре Сальмона, основанный на биографии художника[159], а в 1962 году вышел посвященный ему фильм «Монпарнас, 19» с Жераром Филипом, секс-символом французского кинематографа 1950-х годов, в главной роли. Эренбургу этот фильм тоже казался вульгарной карикатурой:

> «Разве постановщик фильма мог спокойно посидеть на каменной ступеньке и задуматься над петлями чужой для него дороги?.. <…> Герой фильма и романов — это Модильяни в минуту отчаяния, безумия. Но ведь Модильяни не только пил в „Ротонде“, не только рисовал на бумаге, залитой кофе, он проводил дни, месяцы, годы перед мольбертом, писал маслом ню и портреты»[160].

Морис Утрилло, друг и собутыльник Модильяни, тоже подвергся мифологизации. Франсис Карко недовольно отмечал, что «поклонников Утрилло больше интересовала легенда о нем, чем собственная притворная любовь к его картинам»[161]. Однако успешная литературная карьера самого Карко состоялась во многом именно потому, что в своих многочисленных романах и воспоминаниях он создал романтический, ностальгический образ богемы. Карко писал, что Париж времен Модильяни был прибежищем последних представителей богемы, но богема по-прежнему процветала и в 1950-е годы, хотя у богемных художников и появилось много новых имен: экзистенциалисты, битники, контркультура, — а традиционная богема передала эстафетную палочку обреченного гения героям и героиням новых молодежных культур. Марианна Фейтфулл подражала Уильяму

Берроузу так же, как Патти Смит в своем поведении ориентировалась на Рембо. Беспорядочная и часто нетрадиционная сексуальность была характерной чертой контркультурной среды; в фильме Николаса Роуга «Представление» с Миком Джаггером, Анитой Палленберг и Джеймсом Фоксом в главных ролях изображено взаимное притяжение рок-культуры и криминального Лондона 1960-х годов — как и в сериях фотографий Дэвида Бейли «Коробка с фотографиями кумиров» (A Box of Pinups) и «Прощай, малыш, и аминь» (Bye Bye Baby and Amen), где он поместил снимки музыкантов, манекенщиц и художников рядом с фотографией близнецов Крэй, самых известных британских гангстеров того времени.

Творчество новой богемы было частью массовой культуры: они работали в сфере популярной музыки, фотографии, моды. Многие богемные художники старого поколения не согласились бы с мыслью, что такой мимолетный и, вероятно, незначительный вклад в культуру можно поставить в один ряд с гениальными произведениями. Однако Гаварни, художник, которому, по мнению Бодлера, удалось лучше прочих передать ритм толпы XIX века, когда-то иллюстрировал модные журналы; Мюрже писал книги для широкой аудитории. На самом деле многие представители богемы пользовались успехом у массовой аудитории, и вне зависимости от того, продолжали ли они, как Огастес Джон, играть роль богемного художника или, подобно Пикассо, предпочитали, по крайней мере в некоторых отношениях, образ жизни состоятельного буржуа, они расшатывали прямую связь гения с трагедией и саморазрушением. Тем не менее эта ассоциация получила дальнейшее развитие в мифе о рок-звезде 1990-х годов, когда трагедия депрессии, сексуальных отклонений и пристрастия к наркотикам и самоубийства нашла воплощение в судьбах Курта Кобейна и Майкла Хатченса, в этой богеме для масс, поколении, которым завершилась история богемы.

Лучшей иллюстрацией того, как богемный художник превратился из героя, защищающего высокое искусство и страдающего от него, в одного из самых влиятельных участников массовой культуры, служит жизнь Энди Уорхола. Уорхол возвел известность в культ и так преуспел в этом, что сам стал мировой знаменитостью. В последние десять лет своей жизни он входил в свиту Рональда и Нэнси Рейганов и поддерживал дружеские отношения с обитателями Манхэттена и голливудскими звездами, однако в молодости он был таким же представителем богемы, как те, кого мы уже упоминали. Из жившего в Питтсбурге

иммигранта неясного происхождения он превратился в преуспевающего художника. Его презирали за это и еще за то, что он был «женоподобным гомиком»: в творческой среде Нью-Йорка 1950-х годов эталоном художника считался страдающий алкоголизмом и постоянно волочившийся за женщинами Джексон Поллок. В этой среде оказался Уорхол, когда начал иллюстрировать модные журналы и оформлять витрины. Он завязал дружбу с Чарльзом Генри Фордом, у которого когда-то был недолгий роман с Джуной Барнс; Форд на протяжении всей жизни был партнером художника Павла Челищева, которому покровительствовала Эдит Ситуэлл. Эта дружба связывала Уорхола с богемой старого образца:

> «Я бы отправился куда угодно, услышав, что там происходит что-то творчески интересное… и мы с Чарльзом Генри начали вместе ходить на некоторые андеграундные кинопоказы. Он привел меня на вечеринку, которую устроили в своей квартире в Бруклин-Хайтс Мари Менкен и ее муж Уиллард Маас, авторы андеграундных фильмов и поэзии… Уиллард и Мари были последними значимыми представителями богемы. Они писали, снимали кино, пили»[162].

К 1963 году «Фабрика» Уорхола превратилась в центр притяжения определенного общества. Ассистент Уорхола Джерри Маланга начал знакомить его с колоритными обитателями кафе «Сан-Ремо», и вскоре один из его завсегдатаев, Билли Нейм, работавший осветителем в танцевальных клубах Гринвич-Виллидж, перебрался на «Фабрику». Этот клуб был открыт для всех и каждого, здесь проститутки и звезды дрэга встречались с нью-йоркской творческой средой, люди улиц — с новичками клубной жизни и гарвардскими хипстерами. Декаданс здесь стал стилем жизни, а вуайеризм — формой искусства; искусство и жизнь сливались в одно непрерывное действие, и в мультимедийных выступлениях группы Velvet Underground между ними стирались всякие границы.

Выступая в лондонском Институте современного искусства в 1997 году, Билли Нейм объяснил очарование «Фабрики» ее магической притягательностью. Это был «подпольный мир красивых людей, гениев и позеров, одержимых и пресыщенных, которых соединяла вместе какая-то волшебная сила»[163]. Такой образ жизни обнаруживает некоторые параллели с декадансом рубежа веков. Когда Валери Соланас стреляла в Уорхола, этот хеппенинг претворил в жизнь рассуждение Андре Бретона: «самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы,

взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»[164], — а также напомнил о бомбах, которые бросали анархисты в 1890-е годы, когда критик Лоран Тейяр саркастически спросил: «Что значат несколько человеческих жизней, если жест красив?» (шутка вернулась с процентами, когда позже разрыв бомбы сделал его слепым на один глаз)[165].

Энди Уорхол довел эту связь между авангардом и массовой культурой до крайности. Его кино (восьмичасовой фильм о спящем человеке, длинные бессюжетные ленты о звездах дрэга, изображающих ковбоев) было экспериментальным, его поп-арт прославлял поверхностность, эстетизируя американскую повседневность с ее взглядом из окна машины и захламленностью. Его известная фраза о том, что в будущем каждый сможет получить свои пятнадцать минут славы, казалось бы, противоречила культу знаменитостей, который он исповедовал, и указывала на то, что особая магия и очарование теперь доступны каждому. Авангардное по своей природе слияние жизни и искусства лишало любой предмет глубины и все обращало в симулякр. Однажды Уорхол отправил одного из своих подражателей читать вместо него лекцию, для чего тому пришлось проехать пол-Америки, а когда обман был раскрыт и мероприятие отменили, Уорхол выразил удивление. В самом деле, какая разница, да и его двойник в любом случае выглядел лучше оригинала.

В легенде о Рембо слава удивительным образом переплелась с безвестностью; противоречия его жизненного пути соединились так, что одна часть оттеняла значимость другой. Эстетика Уорхола выворачивала это противопоставление наизнанку. Ведь на практике безвестность была нужна богеме не меньше скандальной славы. Неизвестные богемные художники внесли не меньший, если не больший, вклад в создание мифа, чем знаменитые. Безвестность стала источником важнейших для богемы мотивов саморазрушения и неудачи.

Дизайнер: Мария Евстюхина.
Фотограф: Вадим Боратинский.
Модель: София Соломатина.

Глава 5. Безвестные эксцентрики

Неудачник всегда притягателен.

Дерек Рэймонд. Грязь на ее ботинках

Любую звезду богемного мира окружают менее известные, но не менее одиозные и эксцентричные личности, которые помогают поддерживать ее миф. Зачастую они были даже более оригинальными, так что сама их жизнь претворялась в произведение искусства. Без них богемы бы не было; они не только создавали фон, но активно участвовали в создании мифа о богеме; богема — не просто история жизни нескольких выдающихся ее представителей, это своя вселенная, свой стиль жизни, динамичная часть мировой культуры; и звезды, и эпизодические персонажи вносят свой вклад в становление богемы, которую невозможно свести всего лишь к сумме ее частей. Деление на звезд и всех остальных нельзя назвать справедливым, поскольку слава многих представителей богемы не выходила за пределы очень узкого круга.

Иногда трудно было провести границу между богемными художниками, не получившими признания, и теми, кого привлекала и увлекала жизнь без планов, одними мечтами. Некоторые представители богемы почти осознанно искали бедности и неудач. Богемные кафе XIX и начала XX века были переполнены

> «философами без гроша в кармане, которых совершенно не заботило, на чем основана их философия, теми, кто искал мыслей и слов, талантливыми живописцами и… чеканщиками фраз, странствующими рыца- рями пера и кисти, храбрыми охотниками за бесконечностью, бесстыдными торговцами мечтами, строителями вавилонских башен, людьми идеи и энтузиастами, которые все при этом страдали от одной болезни… отсутствия денег, потраченных ими на прекрасные воздушные замки в Стране богемы или на длительные и дорогостоящие поездки в Страну грез; но все они к тому же были героями незаметной каждодневной борьбы с унылой реальностью. Каждый вечер они возвращались, чтобы подогреть свой энтузиазм или зажечь искру произведения, которое они мечтали

создать, но которому не суждено было родиться»[166].

Братья Гонкур придерживались менее лестного мнения: «Все эти безымянные великие люди, вся богема из числа мелких журналистов, из бессильной и бесчестной породы, где каждый готов обманывать другого ради новой монеты или старой идеи»[167].

И все же оригинальное поведение и образ жизни, подобно созданию шедевра, требовали своего рода гениальности. Многие представители богемы вкладывали все свои творческие способности в самое эфемерное из искусств, искусство жизни, посвящая себя искусству эстетства, разгула, остроумия и беседы.

Страна богемы привлекала переселенцев по разным причинам. Она была убежищем, остановкой в пути, сценой. Для одних — постоянный дом, для других — временное пристанище. Подобно своему переменчивому обитателю, эта призрачная Богемия могла меняться, чтобы отвечать мечтам временных посетителей или тех, кто планировал в ней обосноваться.

Некоторые представители богемы посвящали себя низким формам искусства или эфемерным искусствам и ремеслам; были и те, кто мало что создал, и те, чье творчество прямо ставило под сомнение различие между искусством и жизнью. К тому же богемная среда предлагала разнообразные возможности случайного заработка натурщицам, пописывающим журналистам, сессионным музыкантам и безработным актерам; и, как отмечал Маркс, среди мелких богемных предпринимателей были те, кто стоял на грани преступного мира и предлагал сомнительные услуги: сутенеры, гомосексуалисты-проститутки, торговцы наркотиками, осведомители и заговорщики. Богемная среда также служила прибежищем мужчинам и женщинам, исключенным из более благопристойного общества и встретившим в ее кругах более терпимое к себе отношение. В XIX веке это относилось прежде всего к женщинам, которых общество осудило за внебрачную любовную связь или рождение незаконного ребенка. Здесь находили приют белые вороны и бунтари. Эрих Мюзам вспоминал, как однажды вечером, еще до Первой мировой войны, в старом «Западном кафе» в Берлине он оказался за одним столом с «романистами, художниками, скульпторами, актерами и музыкантами». Кто-то спросил: «„Кто из нас, решившись стать художником, не встретил возражений со стороны семьи?“ Оказалось, что все мы без исключения были отступниками, блудными сыновьями, отрекшимися от своих корней»[168].

В то же время существовало немало бескорыстных

представителей богемы, посвящавших себя распространению чужого творчества: редакторов, издателей, торговцев произведениями искусства, хозяек различных заведений. Они открывали богемные кафе, салоны, книжные магазины, галереи и издательства, дававшие работу остальным. Владельцы кафе и ресторанов, хозяйки меблированных комнат и просто друзья опекали безденежных художников.

Такие заведения привлекали зевак и случайных попутчиков: женщин, живших с художниками, юношей, предающихся разгулу, дилетантов и охотников за удовольствиями, наслаждавшихся непринужденной атмосферой богемной жизни. Их присутствие тоже сказывалось на атмосфере кафе и баров. Они составляли аудиторию кабаре, слушателей chanson réaliste (реалистической песни) на Монмартре рубежа веков и фолк-музыки в Гринвич-Виллидже 1950-х годов. Но вместе с тем, вовлекаясь в общественную жизнь богемы, становились участниками представления; некоторые из тех, кто теснился на периферии, наверняка надеялись когда-нибудь проникнуть в богемный круг. Поэтому различие, которое (например, Джеррольд Сигел) делают между «настоящей» богемой и мимолетными «туристами», представляется чрезмерным упрощением, хотя к нему, кичась своим положением, прибегали многие представители богемы.

Вальтер Беньямин описал, что границы между этими различными группами в Берлине до и после Первой мировой войны были подвижными и проницаемыми. Когда владелец кафе «Запад» прогнал своих посетителей с осоловелыми глазами, они оккупировали «Романское кафе». Сначала они чувствовали себя там хозяевами: «Легендой и символом их власти был горбун Рихард, который тогда работал официантом и разносил газеты; благодаря своей дурной репутации он пользовался уважением в их кругу». Но с улучшением экономической ситуации в Германии начала 1920-х годов «богема явно потеряла тот грозный ореол, что окружал ее во времена революционных манифестов экспрессионистов. Бюргер… обнаружил, что жизнь вернулась в прежнее русло». Поэтому обстановка «Романского кафе» начала меняться:

> «„Художники“ ушли на задний план, становясь все больше и больше предметами мебели, а буржуазия, представленная маклерами, клерками, театральными и киноагентами и интересующимися литературой приказчиками, стала занимать это место — уже как развлекательное заведение. Ибо в большом городе одним из самых примитивных и обязательных развлечений

> бюргера… является погружение в иную среду — чем экзотичней, тем лучше. Отсюда и заведения с художниками и преступниками. Различие между теми и другими с этой точки зрения небольшое»[169].

Эти клиенты — «клерки, театральные и киноагенты» — свидетельствовали о культурных переменах. К концу 1920-х годов: хотя «богема явно была другой», она продолжала собираться в «Романском кафе», но то была богема

> «скорее прагматичная, чем идеалистическая. Все были увлечены получением выгоды, и даже богема оказалась под влиянием этих умонастроений. Они… уже не декламируют „Илиаду“, не сочиняют гекзаметров и не пишут пасторалей в духе Рафаэля: они фотографы, иллюстраторы, репортеры, конферансье, режиссеры… и на устах этих выдающихся гибридов искусства и бизнеса застыл вопрос: „Сколько я получу за это?“»[170]

Таким образом богемные ценности просочились в современную массовую культуру. Именно в «Романском кафе», например, проводили время Билли Уайлдер и Роберт Сиодмак, прежде чем податься в Голливуд и стать режиссерами фильмов в жанре нуар[171]. Они никогда не были «туристами», богема была для них остановкой на пути в большой мир. А вот постоянные обитатели этого края, те, кто полностью посвятил себя богемному образу жизни, нашли в нем ответ на свои вопросы, способ справиться с неразрешенными проблемами, даже если казалось, что, напротив, он их усугубляет[172].

Богемная среда и в самом деле служила прибежищем для всех, кому душевные невзгоды мешали устроиться на работу или подчиняться принятым в обществе условностям. Здесь находили приют те, чье эксцентричное поведение, личные трудности или психологические проблемы делали невозможным их существование где-либо за пределами психиатрической лечебницы — или богемного круга. Здесь они находили не только понимание, но и общение; они могли внести свой вклад в это пестрое общество. Так, кафе служили своего рода психиатрическими лечебницами для представителей богемы.

В то же время достаточно было всего лишь неотступного стремления к бунту, чтобы оказаться за чертой общества. Примером может служить история Оскара Паниццы, богемной жертвы немецкого правосудия. Паницца был врачом и писателем. Он учился и работал в Мюнхене, а вдохновение находил в крестьянской католической культуре; в свои скандальные пьесы

он попытался перенести карнавальные элементы, потому что карнавал, по его мнению,

> «подразумевает слияние и переворачивание понятий и ценностей, обычно несовместимых: священного и мирского, духа и тела, элитарного и народного, правящих и управляемых, иными словами, „высокого“ и „низкого“. В отличие от образованного и „цивилизованного“ представителя среднего класса, разделяющего мир на приемлемое и неприемлемое, крестьянин видит близость радостного и страшного… и с той же невозмутимостью и уверенностью сознает человеческие благородство и низость»[173].

Богемная жизнь сама по себе была карнавалом, именно таким образом нарушающим общепринятые границы, но дальнейшая судьба Паниццы показала, как опасен карнавальный подход к жизни, который в его случае обернулся пляской смерти.

В 1894 году была запрещена его антирелигиозная сатира «Собор любви», кощунственная комедия о сексуальной жизни Святого семейства, а Паницца был приговорен к тюремному заключению за богохульство. После освобождения он отказался от баварского гражданства и на время поселился в Цюрихе, где начал продавать свои антирелигиозные памфлеты «Христос в свете психопатологии» и «Женственность культа Мессии»[174]. В 1898 году его выслали как нежелательное лицо, он переехал в Париж и написал сборник стихов с оскорблениями в адрес кайзера. Не будучи в состоянии напрямую добиться его выдачи, баварская полиция конфисковала вверенное его матери имущество, которое служило ему источником дохода. Так его вынудили вернуться в Германию, где в 1901 году отдали под суд. К этому времени у него развилась мания преследования, его признали негодным к выступлению в суде и в 1904 году до конца жизни поместили в психиатрическую лечебницу. Мюнхенская богема видела в нем сходство с де Садом, считая, что его заточение стало следствием интриг его дяди-иезуита, «вмешавшегося по просьбе семьи, как некогда сделала теща маркиза де Сада. Двадцать лет он прожил в санатории, в изоляции от внешнего мира, и продолжал писать до самой смерти. Как и маркиза де Сада в Шарантоне, никому не разрешалось его посещать», — писал Вальтер Меринг, его собрат по перу, который сам безуспешно пытался навестить Паниццу в лечебнице[175].

Самой радикальной реакцией на возможность провала был отказ вообще разделять успех и неудачу. Один из способов

достичь этого заключался в том, чтобы стереть различия между собственной жизнью и искусством. Это тоже было своего рода безумие: в рамках такой жизненной стратегии искусство уже не подражало жизни, напротив, жизнь уподоблялась искусству в своей нереальности.

Этой стратегии придерживался Альфред Жарри, живший в Париже на рубеже веков. Он был непризнанным богемным художником — то есть его произведения были настолько современны, что их способны были понять лишь соратники-авангардисты; его необычайное жизнетворчество не укладывалось в рамки популярных представлений о богеме, доводя понимание жизни как искусства до крайнего предела.

Эксцентричность Жарри проявилась еще в школьные годы; один из его одноклассников с тяжелым чувством вспоминал, что Жарри скорее находился во власти своего ума, чем сам властвовал над ним, а когда он открывал рот, то говорил, «словно машина, управляемая демоном». Его оригинальность «слишком походила на умственное расстройство»[176]. В период службы в армии благодаря эксцентричному поведению он добился того, что его быстрее демобилизовали; он всегда подчинялся приказам, но делал это так, словно оспаривал их, обнажая подлинную нелепость армейских порядков. С тех пор его жизнь превратилась в драму абсурда, его существование — в «длящуюся галлюцинацию»[177].

В 1896 году, когда Жарри было всего лишь двадцать три года, Орельен Люнье-По поставил в своем экспериментальном театре «Эвр» его пьесу «Король Убю». Первым шоком для публики стало появление самого Жарри, который обратился к зрителям со вступительной речью. Им, по его словам, предстояло увидеть «двери, за которыми открываются заснеженные поля под голубыми небесами, камины, украшенные часами и широкие, как двери, и пальмы, растущие у подножия кровати, так что слоники, стоящие на книжных полках, могут объедать их листья». Первоначальное скандальное впечатление, произведенное появлением Жарри и своеобразными декорациями, усиливалось, когда актер, игравший Убю, выступал вперед и выговаривал единственное слово — «дерьмо». В те дни одного произнесения непристойного слова было достаточно, чтобы вызвать бурю[178].

Английский поэт Артур Саймонс, присутствовавший на премьере, назвал «Убю» «символистским фарсом». Это была не просто экспериментальная и скандальная пьеса; Жарри пошел дальше и сам перевоплотился в своего персонажа. Если актер, игравший главную роль, имитировал отрывистую речь Жарри, то впоследствии сам Жарри надел на себя маску своего героя. Он

белил лицо, как клоун, и носил костюм для езды на велосипеде, однажды он пришел в театр в грязном белом костюме и бумажной рубашке, на которой он чернилами нарисовал галстук. В комнате, где он жил, был лишь соломенный тюфяк и огромный гипсовый пенис. В процессе постоянного самосозидания и саморазрушения он спивался, и алкоголизм стал причиной его смерти (в последние годы он пил денатурат, потому что ничего другого не мог себе позволить)[179].

Несколько раз Жарри видели в театре «Эвр» с Оскаром Уайльдом и лордом Альфредом Дугласом, и гомосексуальная двусмысленность стала еще одной чертой его загадочной жизни. Пусть Уайльд и вложил свой гений в свою жизнь, а не в свое творчество, он все же признавал различие между искусством и жизнью. Отекшему и побагровевшему на старости лет Уайльду, чей образ был отталкивающ и трагичен одновременно, так и не удалось то, что смог сделать Жарри, который за счет игры со смыслами превратился в тучного и нелепого Убю. Гротескный, странный и для многих уродливый образ он превратил в источник силы[180], шагнув в пропасть, в которую Уайльда столкнули.

Так как Жарри был и остается культовой фигурой и его творчество признано значимым, может показаться неправильным говорить о нем как о безвестном. Наверное, точнее было бы говорить о различии между такими писателями, как Байрон, легенда о котором возвела его на пьедестал знаменитости, будучи связанной с признанием его творчества, но при этом существуя отдельно от него, и художниками, чьи творчество и личность, как в случае Жарри, вызывают отклик лишь в узких кругах.

Однако богема существовала именно для того, чтобы оспорить традиционные различия между гениями и неудачниками, между значительными и второстепенными художниками. Например, Филип Хезелтайн, известный как композитор Питер Уорлок, не относился к значительным художникам в том отношении, что его творчество представляло собой, по его собственным словам, «скудный перечень маленьких произведений»[181]. Приписывать это обстоятельство меньшей талантливости означает, возможно, упускать из виду двойственное отношение к искусству — одну из характерных черт богемы. Более того, те, чьему творчеству мешала развернуться их богемная жизнь, могли на самом деле ставить образ жизни выше искусства или могли находиться во власти неуверенности в себе и уныния, ведь богемный образ жизни для многих играл роль защитной реакции, противостоящей подавленности и страху неудачи.

По-видимому, именно так и обстояло дело в случае с Хезелтайном. Его детство, как и у многих богемных художников (например, Нины Хэмнетт или Генриетты Мораэс), нельзя назвать особенно счастливым, хотя у него были на редкость близкие отношения с матерью, овдовевшей, когда Филипу было два года. В Итоне он чувствовал себя несчастным и бросил Оксфорд, предпочтя лондонскую богемную жизнь во время и после Первой мировой войны. Он был привлекателен, высок и светловолос, но многие считали его слегка женоподобным и даже зловещим. Д. Г. Лоренс, с которым его недолгое время связывала близкая дружба, описывал Халлидея, второстепенного персонажа «Влюбленных женщин», прототипом которого послужил Хезелтайн, как «выродившегося», а леди Оттолайн Моррелл он казался «мягким и таким перезрелым, что в нем чудилось что-то порочное»[182].

Его сложные отношения с женщинами наводят на мысль о непроявившейся склонности к гомосексуализму. Он женился на удивительно красивой женщине, натурщице Пуме, хорошо известной в «Кафе Рояль», но брак оказался несчастливым и в конце концов они расстались. (Во время Второй мировой войны Пума покончила с собой.) Его связи с Вивой Кинг — впоследствии хозяйкой богемного салона — и Барбарой Пич также не принесли счастья.

Барбара Пич, как и многие друзья Хезелтайна, чувствовала в нем какой-то внутренний конфликт, нашедший отражение в его псевдониме. Его собственная музыка, как и его реконструкции и аранжировки старой английской музыки, издававшиеся под именем Питера Уорлока, олицетворяли чувствительную сторону его натуры, а в музыкальном критике Филипе Хезелтайне на первый план выходила ее агрессивность. Эта резкость отчасти помогала ему скрыть уныние и ранимость.

Желание освободиться от депрессии могло стать одной из причин его увлечения магией и оккультизмом, которые вошли в моду в Великобритании во время и после Первой мировой войны. Это привело его в круги, близкие к главному идеологу оккультизма в Британии, Алистеру Кроули, эксперименты которого с запретными аспектами жизни включали в себя гомосексуальные отношения. Кроме того, Хезелтайн экспериментировал с наркотиками, время от времени курил гашиш, что привело к плачевным последствиям.

В 1925–1928 годах он жил в собственном доме в Эйнсфорде в Кенте, где часто принимал гостей. Это в значительной мере способствовало развитию легенды о нем: поток посетителей прибывал и убывал, они кутили, устраивали маскарады и

наводили страх на местных жителей. По словам его друга Сесила Грея, «поэты и художники, авиаторы и актеры, музыканты и маньяки самого разного рода, включая пирофилов и клаустрофобов, — все, в ком было что-либо необычное или ненормальное, могли рассчитывать на радушный прием в Эйнсфорде»[183]. Нина Хэмнетт, часто бывавшая там, в своих воспоминаниях подтвердила легенду об истерически-маниакальном характере эйнсфордских празднеств.

Хезелтайн никогда не пользовался особенным успехом как композитор и музыкальный критик, а к тридцати годам он почувствовал, что его творческие способности истощаются. В конечном счете он поддался своей депрессии и отравился газом в возрасте тридцати шести лет.

Можно возразить, что сама по себе неудача для художника значила не больше, чем банкротство для предпринимателя или лишение возможности практиковать для доктора, при этом она была сопряжена с меньшим позором и стыдом, потому что художник в меньшей степени зависел от солидности своей репутации, чем человек определенной профессии. Однако такая жизнь, как у Хезелтайна, всегда наводила на мысль, что «неудача», депрессия и жалкая гибель становились неизбежным следствием претензии богемы на превосходство Художника над прочими смертными. Поэтому неудача действительно была позором и стыдом. В сочетании с разгульной богемной жизнью и стремлением нарочито усугубить ее провал превращался в своего рода самоосуществляющееся пророчество. Это было не злым роком, несправедливостью или даже трагедией, а судьбой, той ценой, которую полагалось заплатить за причисление себя к высшим существам, к художникам. Вот еще одна причина, почему к художникам относились двояко: провал, угроза которого всегда висела над ними и усиленно подчеркивалась в богемной среде, воспринимался как предсказуемое и даже справедливое наказание для тех, кто метил слишком высоко.

Энтони Поуэлл в своем цикле романов «Танец под музыку времени» изображает принадлежащую к высшему обществу лондонскую богему в межвоенный период, после чего в трех книгах, посвященных Второй мировой войне, показывает, как неожиданно хорошо некоторые из его особенно эксцентричных персонажей приспособились к условиям военного времени. В ситуации мировой войны многие принятые в обществе условности отошли на второй план, и, пусть даже их сменили новые правила и порядки, у войны были свои богемные стороны — например, бóльшая сексуальная свобода.

Прототипом Икса Трэпнелла, непризнанного писателя,

персонажа романа Поуэлла «Книги украшают комнату», где автор повествует о возвращении своих героев к мирной жизни, послужил Джулиан Макларен-Росс. Он, как и его вымышленное альтер эго, принадлежал к второстепенным писателям. Его «Мемуары сороковых годов» представляют собой «фронтовые заметки о богемном Сохо военного времени, написанные его самым опытным воином… в немногих открытых тогда пабах, расположенных в нескольких сотнях ярдов друг от друга к северу от Оксфорд-стрит»[184]. Макларен-Росс обычно располагался в пабе Wheatsheaf, где он сидел у барной стойки, облаченный в кремового цвета костюм, солнцезащитные очки и подбитую мехом куртку; довершали его облик трость с серебряным набалдашником и зажатый между зубами мундштук. Его друг Алан Росс так описывал его повседневное времяпрепровождение:

> «С полудня и до закрытия он сидел в пабе, [затем во второй половине дня] шел обедать в ресторан Scala на Шарлотт-стрит, прогуливался по Черинг-Кросс-роуд, разглядывая витрины книжных магазинов… С открытия и до закрытия он снова был в Wheatsheaf. Затем спешил в паб „Шотландец“, закрывавшийся на полчаса позже. Возвращался в Scala, чтобы поужинать и выпить кофе. В полночь с Гудж-стрит на метро возвращался домой». Все это время Макларен говорил буквально без остановки[185].

Говорил: именно в разговоры многие представители богемы вкладывали свой гений; самая недолговечная разновидность искусства и самый пагубный из богемных наркотиков.

«Невозможно было представить себе тогда, — пишет Росс, — что Джулиан переживал пик своей скромной и жалкой славы». Но, как и многим другим, возвращение к нормальной жизни после войны показалось Макларену трудным или невозможным. Хроническая бедность, незаметные последствия постоянного пристрастия к никотину и алкоголю и уайльдовская склонность отдавать предпочтение беседе перед писательством сломили его. «В пятидесятые для Джулиана почти все было потеряно, — заключает Росс, — и в личном, и в профессиональном плане. Денег у него обычно не водилось, часто не было и крыши над головой; здоровье ухудшалось, отношения были столь непрочными, что их можно было считать несуществующими. Выживать ему, в числе других, помогал Энтони Поуэлл, который давал ему рецензировать романы и писать второстепенные статьи для… литературного приложения к Times»[186].

«Мемуары сороковых годов» действительно были типично

богемным произведением: они представляли собой серию анекдотов, портретных зарисовок и рассказов об эксцентричных личностях. Написанные остроумно и со своеобразным покорным фатализмом, состоящие из отдельных эпизодов и фрагментов, они прекрасно иллюстрируют подход к жизни, который на первый взгляд может показаться циничным или легкомысленным, но за которым временами можно уловить глубинный мрачный пессимизм. Таким представителям богемы, как Макларен-Росс, жизнь казалась театром абсурда, злой шуткой.

Этот безрадостный, сдержанный стоицизм был присущ, пожалуй, именно британской богеме, а Фицровия была типично британской богемной средой. «Мемуары сороковых годов», напоминающие в этом отношении многие британские фильмы того времени, пронизаны мрачной, тягостной атмосферой несбывшихся надежд, усталой скуки, которая ощущается в убогой послевоенной обстановке, и извращенного человеческого стремления к саморазрушению.

Похожим, но в то же время другим было поселение богемных писателей и художников, образовавшееся в середине 1950-х годов на западном побережье, в Калифорнии, в районе Венис Бич к северу от Лос-Анджелеса. Излишеств и саморазрушения здесь было не меньше, чем в Фицровии, но чувство абсурдности человеческого существования отсутствовало, поскольку местная богема была вскормлена американским утопическим порывом и ей были совершенно чужды цинизм и невозмутимый юмор Макларена-Росса и его современников.

Своим существованием Венис Бич был обязан Эбботу Кинни, богатому табачному предпринимателю, превратившемуся в ценителя, сторонника евгеники и реформы одежды. Он построил его в начале века, задумывая культурный квартал в итальянском стиле, «прибежище фантазии, первую из многих тематических застроек в Южной Калифорнии, кульминацией которых стал Диснейленд»[187].

К 1950-м годам район пришел в упадок, но сама его обветшалость привлекла новое поколение богемы. Среди них были ветераны Корейской войны, большинство происходило из рабочих семей, все были совершенными изгоями. Вместе они создали радикально настроенное сообщество, основанное на убеждении, что творить может каждый. «В соответствии с их собственной версией пуританской этики, полностью реализовавшимся человеческим существом был тот, кто жил ради искусства, дружбы, любви и искренности и чья преданность им выражалась в сосредоточенной, неутомимой, невознагражденной работе. Они даже боролись с искушением прославиться в

собственном узком кругу»[188]. На них оказали воздействие джазовая философия неторопливости, непринужденности и наркотики. «Смерть, отчужденность и зависимость составляли часть их загадки», и, «когда джазовый исполнитель Чарли Паркер убил себя различными пагубными излишествами, в том числе героином, считалось обязательным написать на эту тему стихи, как в других кругах вскоре стало принято прославлять Дилана Томаса»[189]. Присущий им культ «смерти, отчужденности и зависимости… темной стороны приверженности творчеству»[190] вызывал в памяти романтиков и их очарованность смертью.

Стюарт Перкофф был в числе тех, кто примкнул к этой колонии. Он состоял в юношеской коммунистической партии в Сент-Луисе, но вышел из нее, когда ему запретили писать любовную лирику. Он перебрался в Нью-Йорк, где, по его словам, был первым из тех, кто после войны уклонился от службы в армии, но переехал в Калифорнию в 1948 году, когда ему было еще только восемнадцать. Там он встретил Сьюзан Блэнчард, на которой в 1949 году женился; она была ростом шесть футов, он — пять футов и три дюйма; кроме того, она была больна туберкулезом и полиомиелитом. К тому же она страдала приступами умственного расстройства и позднее совсем потеряла рассудок. В противоположность своей матери, женщине, сделавшей успешную карьеру, она стремилась быть только женой и матерью. Таким образом, ее можно назвать богемным воплощением популярных послевоенных представлений о роли женщины, и, пусть богемная среда и отличалась большей терпимостью, чем общество средних американских обывателей, ее диссидентство все же не простиралось до равенства между мужчиной и женщиной[191].

В 1956 году, после публикации первого сборника стихов Перкоффа, «Комната самоубийства» (The Suicide Room), он и Сьюзан поселились в калифорнийской Венеции, где он вскоре открыл первое кафе в этой части западного побережья, Café Expresso. Он исписал белые стены стихами и словами, и постепенно кафе превратилось в «огромную захламленную постройку» с картинами, коллажами и маленькими восьмиугольными столиками вместо тентов, как в обычных американских кофейнях. За кассой виднелись холодильник и кухонная плита, словно бы это была чья-то квартира[192]. Позже, при другом владельце, Café Expresso пользовалось огромной популярностью, но в первые годы своего существования не приносило дохода, и в конце концов Перкоффу пришлось его продать.

В 1961 году калифорнийская Венеция стала крупным центром

наркоторговли, и Перкофф пристрастился к героину. Его посадили за распространение, и, пока он был в тюрьме, его отец вычистил его дом и уничтожил все им написанное. Выйдя из тюрьмы в 1971 году, он открыл книжный магазин в округе Марин, но вскоре вернулся в Венецию. К тому времени он расстался со Сьюзан, но в Венеции встретил новую спутницу, Филомен Лоуи. Он надеялся снимать кино и писать стихи, но в сорок четыре года заболел раком и умер там же в 1974 году[193].

В 1960-е годы, когда богема уже не просто флиртовала с массовой культурой, как прежде, а вступила с ней в союз искренней и нерасчетливой любви, появилось множество музыкальных групп, которые вышли за пределы поп- и даже рок-музыки в эксцентричные области сюрреалистического юмора и причудливых фантазий. Одной из них был коллектив Bonzo Dog Doo-Dah Band, во главе которого стоял певец Вив Стэншолл. Оплаканный как «последний английский эксцентрик» после своей смерти в возрасте пятидесяти одного года, он вдохновил создателей «Летающего цирка Монти Пайтона». И хотя, по словам одного из его поклонников, он был «единственным в своем роде комическим талантом во всей британской поп-музыке», его жизнь была типичным образцом эксцентричности, неумеренности и сюрреализма, подавляющих его творчество. От представлений, которые он в юности разыгрывал в поездах в метро, «развлекая» пассажиров «неудавшимся самоубийством», когда он делал попытку повеситься («Никто не пытался меня спасти — никто даже не сказал ни черта ни разу»), он постепенно превратил в осознанное представление всю свою жизнь. «Его можно было увидеть в Масуэлл-Хилл в Лондоне, где он заговаривал с владельцами магазинов голосом, жизнерадостные, в духе Вудхауса, интонации которого часто имели мало общего с его действительным настроением, облаченный при этом не во что иное, как в алый халат и восьмиугольные очки». Он никогда не переставал работать. Он был не только музыкантом, но еще и профессиональным иллюстратором, однако к концу жизни «его перфекционизм стал носить патологический характер, и он не мог считать завершенным ни один из своих многочисленных проектов». (Это может указывать на еще одну причину, по которой столь многие богемные художники так мало сделали.)

В последние годы своей жизни он вел себя все более и более сумасбродно. У него развилась сильная зависимость от алкоголя, «Валиума» и никотина. Он страдал бессонницей, часто курил и пил в постели и в 1995 году умер, задохнувшись от дыма, когда загорелась его спальня. Его жизнь была символом той внутренней склонности к эксцентричности, которая зловещим отблеском

ложилась на андеграунд 1960-х годов. Кроме того, она отчасти помогает понять некоторые причины этих крайностей. В случае Стэншолла, по крайней мере, они, вероятно, объяснялись повышенной чувствительностью к страданию, незащищенностью перед сознанием жестокости жизни. Он «хотел предложить людям взглянуть на вещи иначе», но эта попытка в конце концов привела его к гибели[194].

На противоположном от эксцентричности и безумия конце располагались некоторые из богемных женщин. Они были опорой, необходимой для поддержания богемы, и в этой роли странным образом походили на женщин за пределами этого узкого круга. Так, до Первой мировой войны одним из самых известных богемных заведений на Монпарнасе считалось кафе «У Розали». Розали Тобиа была любимой моделью Бугро, а Джимми Чартерс, хорошо известный в 1920-е годы парижский бармен, считал, что у нее ребенок от Уистлера. В зрелые годы она посвятила себя тому, чтобы кормить беднейших местных художников. Именно у Розали Нина Хэмнетт встретила Модильяни, который иногда расплачивался за еду или чисткой картофеля, или эскизами — хозяйке они казались непонятными, и она прятала их в шкаф для посуды.

Русская художница Мария Васильева была еще одной женщиной, оказывавшей практическую поддержку своим товарищам. В 1908 году она открыла собственную школу живописи. Когда во время войны ее пришлось закрыть, она превратила ее в столовую, ставшую местом общения для художников, которые были не на фронте.

Джойс Джонсон, которая была девушкой Джека Керуака, когда его роман «В дороге» стал бестселлером, назвала свои воспоминания о битниках «Второстепенные персонажи» (Minor Characters), и среди второстепенных персонажей богемы было много женщин. Но об их ключевой для богемного общества роли редко говорили, и выпавшие им особые жизненные испытания остались забытой страницей мифа о богеме, его скрытой загадкой.

Дизайнер: Анастасия Пятакова.
Фотограф: Анастасия Пятакова.
Модель: Сандра Коссинова.

Глава 6. Женщины богемы

Женщина может быть гением, может воплощать все качества ума, которые мне дороги, но одной-единственной отталкивающей меня черты внешности достаточно, чтобы я утратил всякий интерес.

Андре Бретон. Исследуя секс: сюрреалистические размышления

Мерет Оппенгейм приехала в Париж в 1920-е годы из желания стать художницей, а кроме того, «из сознательного стремления к свободе»[195]. Натурщица Ирен Зуркинден полагала, что атмосферой свободы Париж того времени был во многом обязан богемным женщинам; Жаклин Барсотти, еще одна натурщица, соглашалась, что на Монпарнасе женщины «способствовали созданию новой эпохи, лишенной лицемерия, живя честно, естественно и без предрассудков»[196]. Не было и сексуального лицемерия: «Речь не шла о постоянных отношениях».

Но стремление к свободе было присуще богеме задолго до 1920-х годов, когда она поселилась на Монпарнасе. С самых первых дней своего существования богема предлагала женщинам свободу от социальных ограничений и общественных норм приличия, признание в качестве полноправных, самостоятельных личностей. Вне зависимости от пола, представители богемы искали подлинности в жизни и в искусстве; но поскольку в широком обществе поведение женщин было иначе и строже зарегулировано, чем поведение мужчин, их положение в богемной среде тоже отличалось, а поиски подлинности для них были затруднены. И поскольку на рубеже XIX–XX веков общественное положение женщин претерпело более радикальные изменения, чем положение мужчин, выгоды и недостатки богемного образа жизни тоже значительно поменялись.

Начиная с 1830-х годов женщины, отказавшиеся от покровительства патриархальной семьи и перешедшие в богему, сами конструировали для себя роли в альтернативном мире искусства. Каждая по-своему видела свое место в богеме: одни исполняли обязанности, традиционно предписываемые женщинам обществом и семьей, другие определяли себя через

провокативные формы сексуальных отношений, столь принципиальные для богемы, третьи добивались признания как художники. Богемная женщина могла быть гризеткой или любовницей, музой, женой, матерью, хозяйкой салона, независимой женщиной, работницей, вольнодумкой, лесбиянкой или художницей. Некоторые роли можно было исполнять в рамках буржуазного общества, другие появились вместе с богемой. В реальности одна женщина могла выступать сразу в нескольких ролях и совмещать несколько образов, и, вероятно, многих женщин богемная среда привлекала тем, что позволяла освободиться ото всех предписаний, включая предписания пола.

На протяжении большей части XIX столетия женщины из среднего и высшего классов находились под опекой мужчин и были лишены юридических прав, возможности получить профессию и свободы появляться в обществе самостоятельно. Потеря репутации считалась непоправимым бедствием, и вернуть ее было невозможно. При этом мужчины из буржуазных семей могли в молодости предаваться разгулу в богемной среде, а затем вновь вернуться в благопристойное общество, заняться буржуазной профессией, а то и в самом деле стать успешным художником или писателем.

Как правило, мужчины, присоединившиеся к богеме, происходили из буржуазных семей, но для женщин классовые отношения внутри богемы были гораздо сложнее. Богемные мужчины могли выбирать и менять любовниц, не задумываясь об их классовой принадлежности. Например, скульптор Жан-Батист Клезенже, наиболее известный как автор скульптуры «Женщина, ужаленная змеей», для которой позировала хозяйка литературного салона Аполлония Сабатье и которая своей откровенностью шокировала посетителей Парижского салона в 1847 году, приехал в Париж со своей натурщицей Луизой, но обходился с ней так грубо, что она ушла от него. (Она зарабатывала тем, что позировала разным художникам и некоторое время была любовницей литератора Шанфлери, друга Мюрже.) Позже Клезенже женился на Соланж Дюдеван, дочери Жорж Санд, и обращался и со своей женой, и с ее знаменитой матерью так же резко, как с Луизой.

Таким образом, четырех женщин: Аполлонию, Жорж Санд, Соланж Дюдеван и натурщицу Луизу — объединяло то, что они так или иначе были связаны с Клезенже, и с тремя из них он жестоко обращался, однако, кроме Жорж Санд и ее дочери, остальные не были между собой знакомы. Поскольку, пусть Жорж Санд и презирала буржуазные условности, она все же принадлежала к мелкопоместному дворянству, поэтому между

ней и такими женщинами, как Луиза, была огромная социальная пропасть. Представительницы разных классов, приходившие в богему за свободой или творчеством, редко пересекались.

Были богемные женщины благородного происхождения, хотя и деклассированные в каком-то отношении, как, например, Жорж Санд. Были куртизанки и проститутки, дамы полусвета, и между ними существовал промежуточный класс женщин, прежде всего актрис, певиц и натурщиц, которые в силу своей профессии оказывались за рамками традиционного общества, но при этом отличались от содержанок. Были также женщины, занимавшиеся разного рода ремеслами, а еще цыганки и бродячие исполнительницы.

Женщин на пути к творческой самореализации ждало множество препятствий, поэтому не удивительно, что те, кому удалось добиться славы, происходили из благородных или состоятельных семей — как, например, успешные писательницы Жорж Санд, любовница Ференца Листа Мари д'Агу, Дельфина де Жирарден и Луиза Коле. Хотя им тоже требовались мужество и решимость, чтобы оставить семью и отказаться от прочного положения в обществе, их умение держаться в обществе, происходившее от сознания своего статуса, и независимый доход давали им возможность для бунта. Богемная среда давала им точку опоры и альтернативное социальное окружение, принимавшее их, несмотря на то что их жизнь расходилась с общепринятыми нормами. Как и леди Блессингтон в Англии, они относительно мало теряли, пренебрегая условностями, а взамен оказывались в гуще общества, которое составляли некоторые из наиболее интересных и талантливых людей их поколения.

Однако в тесном и замкнутом мире литературного Парижа начала и середины XIX века женоненавистничество процветало, и мужчины-писатели, возможно, опасаясь успеха своих соперниц, открыто выражали его. Некоторые оказывали поддержку, но даже и поддержка выглядела двусмысленно. Арсен Уссе, писавший о романистке Дельфине де Жирарден после ее смерти, предположил, что ее творчество забыли просто потому, что она была женщиной: «Женщине, чтобы прославиться, требуется больше гениальности, чем мужчине. Общество пугают синие чулки и женщины „глубокого ума“». Однако затем он добавил, что, хотя всегда находил в Дельфине «хорошего и искреннего товарища по перу», он «не всегда находил женщину… Писательница в ней всегда превалировала над женщиной»[197]. Уссе, как следует из его слов, полагал, что быть и женщиной, и писателем невозможно и что одна из ролей вытесняет другую. Он не отрицал, что женщины в состоянии писать шедевры и имеют

полное право заниматься литературой, но при этом они утрачивают свою гендерную принадлежность: «Кстати о Жорж Санд — говорят, ни одна женщина никогда не написала шедевра: это клевета. Зачем лишать женщин права мыслить наравне с мужчинами? <…> Когда женщина решается, она каждый раз доказывает, какая сила скрывается за ее женственной улыбкой»[198].

Теофиль Готье в равной мере поддерживал женские литературные амбиции. В своей рецензии на сатирическую пьесу «Синий чулок», поставленную в 1842 году, он спрашивал, что же такого ужасного в том, что женщина становится писателем. «Неужели так уж необходимо, чтобы эта привилегия оставалась исключительно за мужчинами? Нам следует или запретить женщинам учиться читать и писать и закрыть их в гаремах, как делают турки, или признать, что, раз они участвуют в общей жизни, они могут размышлять, думать и ощущать потребность выразить свои мысли так же, как и мужчины». Он полагал нелепыми все нападки со стороны тех, кого ущемляет один вид женщины-литератора, пенявших женщинам, вступившим на писательский путь, на «подгоревшее жаркое и рагу без овощей» — ведь, в конце концов, женщина, как и мужчина, в состоянии нанять кухарку[199]. Ему, по-видимому, не пришло в голову, что мужчина сам может готовить для себя или что женщины в большинстве случаев не нанимали, а сами были наемной прислугой.

Теофиль Готье прожил в Эрнестой Гризи больше двадцати лет. Тот факт, что они не были женаты, указывал на то, что они отличаются от остальных, что они не буржуазны (Готье, как и его друг Бодлер, люто ненавидел буржуазию). Однако роль Эрнесты ничем не напоминала роль жены, хотя она решила проблему ухода за детьми, пристроив двух своих дочерей к няне. Одна из них выросла и стала писательницей: Юдифь Готье описала свое детство, проведенное в рабочем районе Батиньоль, и свою привязанность к приемной матери. С матерью у нее были сложные отношения, а отца она обожала; именно мать позже поместила ее в тоскливый женский монастырь, в то время как Готье заявлял, что вовсе не хотел ее туда отправлять. И все же он не сделал ничего, чтобы помешать этому решению, и можно предположить, что все заботы о детях он поручил своей спутнице[200]. Поскольку Эрнеста не оставила никаких воспоминаний, трудно объяснить, почему она так тяготилась ролью матери и, возможно, вообще никогда не считала ее привлекательной. Может статься, что на ее представление о семье повлияли постоянные измены Готье — одно время он был даже

влюблен в ее сестру; серьезно занимаясь искусством, она могла чувствовать себя вынужденной пожертвовать дочерьми ради карьеры; а может быть, она просто поступила так, как поступали многие женщины, которые могли позволить себе перепоручить заботу о детях прислуге.

Готье высоко отзывался о Дельфине де Жирарден, описывая ее как белокурую красавицу и прекрасную хозяйку. Она вошла в богемное общество того времени, но ее жизнь скорее напоминала жизнь современной карьеристки, чем богемной музы или любовницы. Ее отец состоял на императорской службе при Наполеоне, но попал в немилость, после чего его жена Софи Ге поддерживала семью своим литературным трудом. С успехом поднимаясь по социальной лестнице, она создала модный литературный салон, одной из главных задач которого было ввести в общество дочь Софи, Дельфину. Двадцатидвухлетняя Дельфина покорила аристократические круги Фобур Сен-Жермен эпохи Реставрации, в которых особым успехом пользовались ее поэтические сочинения. Она написала панегирик Карлу X по случаю его восшествия на престол, но тем не менее придерживалась либеральных политических взглядов, и ее друг Готье вспоминал ее ослепительное появление на знаменитой премьере «Эрнани», где она была в числе сторонников Гюго.

В 1813 году она вышла замуж за Эмиля де Жирардена. Незаконный сын графа, он, став успешным предпринимателем, сумел пробить себе дорогу в общество, а в 1836 году положил начало революции в журналистике, основав новый журнал La Presse. До этого времени газеты представляли собой политические издания с маленькими тиражами и дорогой подпиской, но стоимость La Presse была значительно ниже, благодаря чему его тиражи выросли и он начал приносить доход от рекламы. Жирарден считал, что работает на благо демократии, и хотел, чтобы его газета представляла прогрессивную повестку, но в конечном счете коммерциализация прессы привела к тому, что широкая публика отдалилась от политики. Газеты все чаще развлекали, а не предлагали серьезные размышления[201].

Дельфина была достойной женой своему мужу и на званых вечерах в их маленькой квартирке развлекала гостей, восполняя недостаток светских дарований Эмиля. Пока он сидел, затаившись, в углу или уезжал по делам La Presse, она присматривала за публиковавшимися у него знаменитыми авторами, примиряя соперников, льстя их самолюбию и развлекая их своим остроумным разговором. Кроме того, это был союз двух литераторов, так как Дельфина продолжала писать успешные романы и пьесы, а также вела колонку (под псевдонимом граф де

Лоне) в издании своего мужа. В статьях она обозревала парижскую жизнь 1830-х и 1840-х годов; описывала театры, салоны, кафе и улицы, описывала волнения и неудобства быстро растущего города, толпы, отупляющую летнюю жару, открытие первой железной дороги; вела летопись театральных и литературных событий сезона, а также меняющейся моды. А еще она рассказывала о тяжелом положении женщин и обличала некрасивые поступки мужчин. Добившись успеха и устроившись в обществе, она не закрыла глаза на притеснение женщин, и особенно близки ей были проблемы, с которыми сталкивались женщины-писательницы, вынужденные платить высокую цену за свой успех и подвергавшиеся злым нападкам со стороны своих соперников-мужчин. Например, она написала развернутый ответ на статью Альфонса Карра, известного женоненавистника, в которой он жаловался на нехватку «настоящих женщин»[202]. (Они, сетовал Карр, утратили романтическую загадочность, став чересчур приземленными и практичными.)

Когда Карр сделал выпад в сторону Луизы Коле, высмеяв ее стихи и намекнув на ее внебрачного ребенка, та не стала публиковать ответное письмо и перешла прямо к делу. Коле отправилась домой к Карру и попыталась ударить его ножом — случай, вызвавший немало веселья в литературных кругах Парижа того времени. Семья Луизы имела земли в Провансе, и к двадцати трем годам она уже пользовалась известностью благодаря стихам, которые она читала в салонах Экс-ан-Прованс. У нее были сложные отношения с семьей, и, стремясь уехать из дома, она вышла замуж за музыканта Ипполита Коле. Сын ветеринара, в глазах общества он не был хорошей партией, зато разделял прогрессивные взгляды невесты и ее интерес к искусству. С ним она смогла переехать в Париж, где начала искать славы и одобрения уважаемых коллег. Усилия окупились и, вкупе с романом с Виктором Кузеном, который был значительно старше ее и располагал хорошими связями, способствовали значительному литературному успеху, и Луизе удалось опубликовать несколько романов, которые пользовались большой популярностью. Но сегодня она известна, прежде всего, благодаря неудавшемуся роману с Гюставом Флобером, который, как и многие его собратья по перу, был закоренелым женоненавистником[203].

Нападки со стороны коллег-мужчин не способствовали женской солидарности. Наоборот, накаленная атмосфера приводила к ожесточенному соперничеству в этом мире непостоянства и вседозволенности. В 1835 году Каролина Марбути (как и Жорж Санд, носившая брючный костюм)

сопровождала Бальзака в Италию. Позже у мадам Марбути случился роман с Жюлем Сандо, мужчиной, ради которого Санд оставила мужа. У Сандо была интрижка с Мари Дорваль, бывшей любовницей Альфреда де Виньи. Тереза Гвиччиоли, последняя любовница Байрона, крутила роман с Ипполитом Коле, чья жена, Луиза Коле, спала с Альфредом де Виньи и среди прочих с Гюставом Флобером. Скульптор Прадье, в мастерской которого познакомились Флобер и Луиза Коле, был в близких отношениях с Жюльеттой Друэ, которая затем сожительствовала с Виктором Гюго, а у Флобера был роман с бывшей женой Прадье.

Альфред де Виньи когда-то хотел жениться на Мари д'Агу, но затем влюбился в Дельфину Жирарден, которая тогда еще носила фамилию матери и была Дельфиной Ге. Возможно, Мари не простила эту обиду той, кого считала своей подругой: в своих воспоминаниях она отзывается о Дельфине язвительно; впрочем, скоро она сама предоставила Дельфине повод на себя обидеться, поскольку приглянулась ее мужу.

Мари д'Агу бросила мужа и отказалась от своего положения в аристократическом обществе, чтобы жить с Ференцем Листом. Она впервые увидела композитора в 1834 году, в возрасте двадцати восьми лет, а он был шестью годами моложе. Страсть вспыхнула мгновенно: «Дверь отворилась, и появилось странное видение… Я говорю „видение“, потому что не могу найти более подходящего слова, чтобы описать чувство, которое сразу же вызвал во мне самый необыкновенный из когда-либо встреченных мною людей», — писала она в мемуарах. Он был

> «высок и очень худощав, с бледным лицом и огромными глазами цвета морской волны, искрившимися ярко, словно морская гладь; его лицо выражало страдание и одновременно силу, поступь была нерешительной, словно он парил, не касаясь земли; казалось, что он тревожен и рассеян, он был похож на призрака, которому пришла пора возвращаться в страну теней. Таким был представший моим глазам молодой гений, и его внутренняя жизнь немедленно пробудила мое любопытство»[204].

Грусть и неуверенность, которые д'Агу приняла за черту гения, могли говорить о том, что Лист не чувствовал себя уверенно в аристократическом обществе. Даже такой блестящий музыкант стоял на социальной лестнице неизмеримо ниже красивой молодой аристократки, так пристально смотревшей ему прямо в глаза с того момента, как он переступил порог. (К музыкантам в то время относились скорее как к слугам, и в

аристократические салоны они попадали не как гости, а лишь как исполнители.) Их роман был нарушением не только норм морали, но и социальных устоев, однако сначала это лишь усиливало романтический накал.

Мари нравилось исполнять роль музы Листа, и общество, в котором она вращалась теперь, нравилось ей куда больше, чем чопорные аристократы. Любовники надеялись, что эта новая связь укрепит положение Листа, что он сможет оставить исполнительскую карьеру и, при поддержке Мари, будет развивать свой музыкальный гений, начнет писать музыку. Увы, он не в силах был сопротивляться пьянящему чувству и богатству, которые приносили концерты, и вскоре сольные выступления возобновились.

Лист, как и Байрон, имел толпы влюбленных поклонниц. Говорили, что, когда он стягивал с рук перчатки и позволял им соскользнуть на пол, женская аудитория заходилась в экстазе, а ведь он даже не успевал коснуться клавиш. Преследованиям обожательниц Лист умел сопротивляться не больше, чем деньгам, которые приносила его исполнительская карьера. К 1839 году его отношения с Мари ухудшились. («Мы есть будем или рыдать?» — с раздражением спросил он однажды за обеденным столом посреди дикой сцены.) И в 1844 году они разошлись, после того как невозможно стало скрывать романы Листа на стороне. (Одной из самых скандальных была интрижка с авантюристкой Лолой Монтес — ходили слухи, что, когда Лист устал от Лолы Монтес, он запер ее в номере гостиницы, а сам сбежал.) Крайне унизительные сплетни заставили Мари признать, что она больше не являлась главной любовью Листа; она утратила свои позиции и превратилась из неповторимой музы в одну из череды любовниц Листа[205].

Еще более невыносимо, если это можно себе представить, Лист вел себя в серьезных отношениях со взбалмошной и крайне состоятельной княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн. Княгиня была ревностной католичкой (чему не мешала незаконная связь с Листом). Она полагала, что имеет перед Мари моральное превосходство и, убедив Листа, что та была плохой матерью, заставила его забрать у Мари детей: Бландину, Козиму (впоследствии вышедшую замуж за Рихарда Вагнера) и Даниэля. Отныне их воспитанием занималась набожная гувернантка, а с матерью они видели всего раз в год; Лист же сосредоточился на том, чтобы прославлять Вагнера.

По иронии судьбы писать Мари начала, когда пыталась способствовать карьере Листа, сочиняя статьи, которые он подписывал своим именем. Свое имя на литературном поприще

она приобрела, написав историю революций 1848 года[206]. Под влиянием Эмиля де Жирардена она стала плодовитой журналисткой, а при Наполеоне III она была хозяйкой салона, где собиралась интеллектуальная оппозиция. Но эти успехи не заставили ее простить Листа. Другой великой любви у нее уже не было, она осталась трагической героиней и покинутой музой[207]. В первые годы своей связи с Листом Мари сблизилась с Жорж Санд, но они поссорились, когда Санд сказала Бальзаку, что отношения Листа и д'Агу могли бы послужить хорошим сюжетом для романа. Мари не сомневалась, что Санд сообщила Бальзаку красочные подробности истерик и сцен, которые она наблюдала, когда Лист и его возлюбленная гостили в загородном доме Санд в 1839 году; и Бальзак действительно написал свою «Беатрису», отчасти взяв за основу отношения Листа и д'Агу.

Удивительно, что, несмотря на все это, из четырех упомянутых женщин-писателей лишь Луиза Коле принадлежала к убежденным феминисткам (но даже ее феминизм выражался главным образом в ее творчестве). При этом все четыре придерживались самых радикальных для того времени политических взглядов. В 1840-е годы общество жаждало перемен, и права женщин стали предметом живого обсуждения. Так, например, «Женская Голгофа» Луизы Ганьёр обличала трудовую эксплуатацию женщин, а в ходе революций 1848 года, когда было учреждено множество революционных клубов, последовательницы сенсимонизма агитировали за предоставление женщинам права голоса. Тогда же Эжени Нибуайе, возглавлявшая «Женский клуб», предложила кандидатуру Жорж Санд в качестве первой женщины — члена нового законодательного собрания. Хотя Санд писала о страданиях эксплуатируемых женщин из рабочего класса и на тот момент принадлежала к крайним левым республиканцам, она отвергла предложение Нибуайе и дистанцировалась от сенсимонизма[208]. Причиной того, что женщинам богемы не удалось найти общий язык с политическими активистками и представительницами рабочего класса, можно считать романтическую веру в свой гений, которая была изощренной формой индивидуализма. Убежденность в собственной гениальности, противоречившая идеям общности и солидарности, которые лежали в основе богемного общества, порождала соперничество и зависть. К тому же, писательнице или художнице для того, чтобы достигнуть успеха, требовалось еще больше веры в себя, чем ее коллегам мужского пола, и сознание своей общности с другими женщинами в каком-то смысле противоречило убежденности в собственном выдающемся

таланте. Нельзя исключать, что независимые женщины, променявшие семейный комфорт на яркую жизнь, такие как Санд, все же по-прежнему стремились обособиться как от мужланок из революционных кружков, так и от проституток и гризеток со дна богемы.

Гризетками были швеи и продавщицы Латинского квартала: словом «grisette» называлась серая материя, из которой были сшиты их платья. Эти молодые женщины принадлежали к рабочему классу, но соприкасались с миром моды, за счет чего приобретали черты утонченности и элегантности — как и их богемные любовники, они занимали маргинальное положение в обществе. Согласно распространенному сюжету богемной мифологии, они какое-то время сожительствовали со студентами или художниками, а потом счастливо выходили замуж за представителей своего класса. Для мужчин из богемы это был лишь приятный, но проходной эпизод, о котором они в лучшем случае будут вспоминать с легкой улыбкой, а для девушек подчас оборачивался слишком тривиальной историей о соблазнении и предательстве. Такие отношения часто связывали мужчин из среднего класса и девушек из рабочей среды, и богема в этом отношении шла давно проторенной тропой.

Гризетка была таким же мифологическим созданием, как и богема, ярким литературным типажом, который вывел в своих рассказах Анри Мюрже, а также Альфред де Мюссе в романе «Мими Пенсон» (1845). Расхожий сюжет о романе между мужчиной из богемы и гризеткой — а не женщиной, которая самостоятельно занимается живописью или литературой, — возмутителен, потому что отрицает саму возможность женского творчества. Но эта легенда мало соответствовала действительности, о чем свидетельствуют хотя бы примеры, приведенные нами ранее. Спутница Бодлера Жанна Дюваль, хотя и происходила из рабочего класса и нередко изображалась как проститутка, и то пыталась зарабатывать на жизнь актерской игрой. Разумеется, в середине XIX века это было двусмысленное занятие для женщины, и «актриса» могла быть эвфемизмом для женщины легкого поведения. Но чаще бывало наоборот: богемных женщин воспринимали как любовниц, куртизанок, проституток и жен, а их творческие амбиции и достижения замалчивались или отрицались.

Арсен Уссе изображал гризеток как мятежниц, авантюристок и дерзких мечтательниц. Среди них, писал он, встречались «взбунтовавшиеся дочери привратников, обломавшие свои иглы швеи, горничные, забросившие свои чепцы на ветряную мельницу, гувернантки, распробовавшие вкус плодов с Древа познания,

актрисы без театра, романтически настроенные девушки в поисках прекрасного принца»[209]. В 1830–1840-е годы, продолжал он, «блуждая по Парижу, в салонах, в театрах, в местах для гуляний можно было встретить романтических женщин; вы узнавали их по духам, по блестящим, блуждающим глазам, по растрепанным волосам. Страсть выпила все их соки — страсть к поэзии, к идеалу или любовная страсть»[210]. Гюстав Флобер, наоборот, откровенно заявлял, что в ста случаях из ста «предпочтет гризетке потаскушку». Гризетки, тоскующие по романтической любви, наводили на него скуку, и он терпеть не мог «их жеманных улыбок, их опрятности, их старательно продуманного гардероба и отрепетированного кокетства, их экзальтированности, их претензий на светскость и их глупости, которая ежеминутно выводит вас из себя»[211].

Такие взгляды были достаточно распространенными, и не приходится удивляться, что успешных женщин-писательниц подвергали суровой критике, а проституток изображали в романтическом свете. Мужчин из богемы и проституток связывали непростые отношения. Как и гризетка, проститутка была персонажем столь же реальным, сколь и вымышленным, это был образ одновременно сентиментальный и порочный. Если говорить в отвлеченных категориях, проститутка была воплощением сексуальной энергии города и сулила эротические приключения без последствий. Прива д'Англемон иногда тратил все полученные им деньги на покупку еды для девиц из Латинского квартала, а Жюль Валлес, представитель богемы и участник коммуны, осуждал сексуальную эксплуатацию подруг богемных художников, гризеток. Однако к женщинам легкого поведения большей частью и относились легкомысленно, если же их страдания слишком ярко заявляли о себе, богема ударялась в морализаторство. Например, когда Альфонс Дельво посетил Сальпетриер, крупную тюрьму и лечебницу, вмещающую четыре тысячи обитателей, он, к своему ужасу, узнал среди пациентов прежнюю гризетку. Это навело его на размышления о судьбе таких женщин, попавших в богемную среду «по велению любви или воле случая», тех, «кто сначала потакал своим чувствам, потом своей душе, потом своему телу… Эти создания, безымянные, выбритые, огрубевшие, в смирительных рубашках — они когда-то были красивы!»[212] Но эти морализаторские рассуждения мало чем отличались от знакомой буржуазной страшилки о падшей женщине, обреченной на раннюю смерть или отвратительную и полную болезней старость.

Британские художники середины XIX столетия были куда более терпимы к буржуазному обществу, чем французская богема

— вероятно, по той причине, что фигура художника воспринималась здесь как более маргинальная. Представитель французской богемы, как писал Уильям Теккерей, мог надменно, «с высоты своей бедности и с самой презрительной усмешкой, какую только можно себе представить, смотреть на буржуазных филистеров, потому что рядовой обыватель относился к искусству с огромным уважением». Наоборот, в Англии «дочь бакалейщика будет считать брак с художником мезальянсом для себя, а… литератор… занимает положение ниже аптекаря, торговца, поверенного, чьи профессии, по крайней мере в провинциальных городах, расцениваются как столь двусмысленные»[213].

В этом состояло различие протестантской и католической культур. Евангелическое христианство привлекло внимание к нравственности масс. Реформаторы, стремившиеся преобразовать британское общество, подчеркивали, что беднякам помогает выбраться из их тяжелого положения образование, развитие библиотек, парков и канализации, и с неудовольствием относились к распущенности, процветавшей в театре, в сферах музыки, театра и даже изящных искусств. Масштаб лондонских публичных развлечений и общественной жизни не сравним с парижским; возвышенная атмосфера охлаждала пыл богемы.

Братство прерафаэлитов, основанное Данте Габриэлем Россетти, Холманом Хантом и Джоном Эвереттом Милле в 1848 году, напоминало существовавшие в Париже богемные объединения. Из трех его основателей Россетти больше всех был похож на богемного художника. Его отец был итальянцем, хранителем бронзовых изделий музея в Неаполе, либреттистом оперного театра «Сан-Карло», но вынужден был эмигрировать из-за своей революционной политической деятельности. Его мать была из семьи Полидори, то есть приходилась родственницей врачу Байрона, автору «Вампира» (это лишь одна из немногих связей, всегда и всюду соединявших представителей богемы разных стран и поколений). В доме Россетти на Шарлотт-стрит в Сохо собирались итальянские диссиденты, и там товарищи Россетти по Братству прерафаэлитов ощутили европейскую атмосферу, в которой политическое инакомыслие сливалось с эстетическим.

В 1850-х годах круг прерафаэлитов расширяется, к ним присоединяются Форд Мэдокс Браун, Уильям Моррис и Эдвард Бёрн-Джонс, и вместе с Джоном Рёскином и архитектором Пьюджином они учреждают Движение искусств и ремесел. Речь шла не только о творческом начинании, а о полном переосмыслении жизни во всех ее аспектах, о желании построить

новое общество и улучшить социальную и культурную обстановку за счет красоты и функциональности бытовых предметов[214].

К рубежу веков это движение распространилось по всей Европе, и в Германии оказалось связано с так называемой эротической революцией, однако британские прерафаэлиты скорее поддерживали характерные для среднего класса идеалы брака, чем собирались их разрушать. Французская богема в отношениях морали иногда попросту придерживалась традиции двойных стандартов (мужчина может завести любовницу, но его жена должна оставаться ему верна), но сознавала, что отступление от принятых в обществе представлений о сексуальном поведении могло послужить оружием в войне против буржуазии. Прерафаэлиты мыслили более идеалистически. Реального аналога гризетки у них не существовало (поскольку она была не более чем литературным вымыслом), и, хотя прерафаэлиты никогда не сомневались, что мужчины в творчестве превосходят женщин, их отношение к женщинам скорее соответствовало возвышенным, хотя и деспотическим, викторианским идеалам рыцарства.

Форд Мэдокс Браун, Моррис и Россетти не просто сожительствовали, а сочетались законным браком с женщинами более низкого социального положения. Отец Дженни, которую взял в жены Уильям Моррис, был конюхом. Элизабет (Лиззи) Сиддалл, жена Россетти, происходила, видимо, из низшего среднего класса, так как ее отец был ножовщиком, но семья претендовала на принадлежность к аристократии. Кроме того, она, в отличие от Дженни Моррис, была художницей, и как Россетти, так и Рёскин считались с ее талантом. На протяжении нескольких лет Рёскин ежегодно выплачивал ей по сто пятьдесят фунтов (в то время как гувернантка, например, могла заработать не больше двадцати пяти фунтов в год), чтобы она могла посвятить себя искусству, но ее творчество никогда не считалось таким же значимым, как творчество художников-мужчин. Ее социальное положение — несколько лет она жила с Россетти, не будучи его женой, — было двусмысленным, и вызванную этим меланхолию усугубляли проблемы со здоровьем. По всей видимости, когда Россетти узаконил свои отношения с Лиззи, им двигало скорее чувство долга, чем любовь, потому что он уже увлекся Дженни Моррис. После того как у нее родился мертвый ребенок, Лиззи впала в глубокое уныние, и до сих пор неясно, была ли ее смерть от передозировки лауданума случайностью или самоубийством. Жизнь этих женщин показывает, какие разные возможности предлагала богема представительницам разных социальных слоев. Аристократки Мари д’Агу и леди

Блессингтон (ее происхождение было сомнительным, но она вышла замуж за аристократа), попирая условности, неизбежно переступали классовые границы. Обе держали салоны, где собиралось прогрессивное общество, и занимали прочное положение в богемных кругах. Преимущества богемной среды для женщин из рабочего класса были еще более очевидными. Для них связь с художником, даже неимущим, могла быть движением вверх, а не вниз по социальной лестнице, и давала возможность приобщиться к такому манящему и захватывающему миру искусства. Женщинам из среднего класса было труднее всего порвать связи с семьей и распрощаться с приличиями, чтобы вступить в этот мир. Именно на них больше прочих давила общественная мораль и страх потерять свое положение в обществе, но при этом именно их в наибольшей степени могла интересовать творческая карьера.

К 1890-м годам граница между респектабельными и падшими женщинами стала совсем призрачной. Тем не менее в обществе по-прежнему господствовало представление о том, что мужчины и женщины различны по своей природе и что женщины неспособны к творчеству. Утверждалось, что беременность и материнство ограничивают умственные способности женщин. Погруженные в частности, они были менее расположены к абстрактному мышлению и обобщениям, равно как и к созданию шедевров. Например, в изобразительном искусстве за женщинами признавался талант к копированию, не требующему воображения, и вследствие этого считалось, что им стоит ограничиться камерными жанрами и темами, такими как изображение цветов, бытовых сценок, животных и детей[215].

По-прежнему принято было полагать, что место женщины — в семье. Поэтому время от времени вновь звучали рассуждения о том, что женщинам нельзя давать слишком хорошее образование или серьезно обучать их профессии, ведь таким образом можно излишне развить их интеллект, лишить их женственности и превратить в мужеподобных женщин или, еще того хуже, третий пол, представительницы которого не желают рожать детей или вовсе лишены такой способности. Подобные доводы в равной мере относились к живописи и медицине, праву и точным наукам. Огюст Ренуар лишь озвучил распространенную точку зрения, когда заявил:

> «…Чудовищны женщины, которые становятся писателями, адвокатами и политиками, как Жорж Санд… и другие зануды — они не лучше зверей с пятью лапами. Женщина-художник попросту нелепа, но быть

> певицей или танцовщицей для женщины приемлемо. В Античности и среди простого народа пение и танцы были обычным занятием женщин, и это не делает их менее женственными. Изящество — вот сфера женщины и даже ее долг»[216].

Другой спорный аргумент против женщин-художников состоял в том, что акт создания искусства был по сути своей сексуальным. «Я пишу картины своим членом», — говорил Ренуар, а Пикассо настаивал, что заниматься живописью — «то же, что заниматься любовью»[217]. Это напрямую противоречило представлению, согласно которому гений мужчин заключался в их способности смотреть отстраненно, не отдаваясь на волю чувств. Однако эти предубеждения, в основном сводившиеся к уверенному заявлению о посредственности женщин, никогда не отличались логикой.

Нам не следует удивляться, что Жорж Санд и ее современницы стали писательницами, потому что в живописи и скульптуре женщинам было еще труднее достичь успехов, чем в литературе. На протяжении всего XIX века французские художницы были лишены возможности получить образование, развить свои навыки и вступать в профессиональные ассоциации. Но к 1880-м годам они начали отвоевывать позиции. В 1881 году был основан Союз женщин-художников и женщин-скульпторов. Его участницы устраивали выставки, проводили кампании в пользу равного доступа к профессиональному образованию для женщин и поддерживали «атмосферу скорее сотрудничества, чем конкуренции»[218]. На протяжении 1890-х годов Союз пытался добиться для женщин права поступать в Школу изящных искусств (École des Beaux Arts). К тому времени уже признали, что несправедливо лишать женщин возможности получить государственное образование в области искусства (или любой другой). Тем не менее ключевой вопрос — имеет ли женщина право посещать уроки рисования с натуры — оставался открытым. Такие же опасения вызывало появление женщин-студенток в медицинских школах: в обоих случаях женщины в составе смешанной группы участников оказывались в непосредственной близости от обнаженного тела, будь оно мужским или женским, живым или мертвым. Однако как анатомия была обязательной частью медицинского образования, так и рисование с натуры составляло ядро обучения художника. В 1880-е годы некоторые художницы уже добились успеха, который позволил им открыть частные заведения специально для обучения женщин. В январе 1900 года женщины наконец получили право

учиться в Школе изящных искусств, однако к тому времени она утратила статус наиболее престижного учебного заведения, уступив его частным мужским академиям. Возглавляли их нередко известные художники, сами обучавшиеся в Школе, и многие из таких академий принимали женщин, так что к 1910 году в большинстве из них уже существовали смешанные классы.

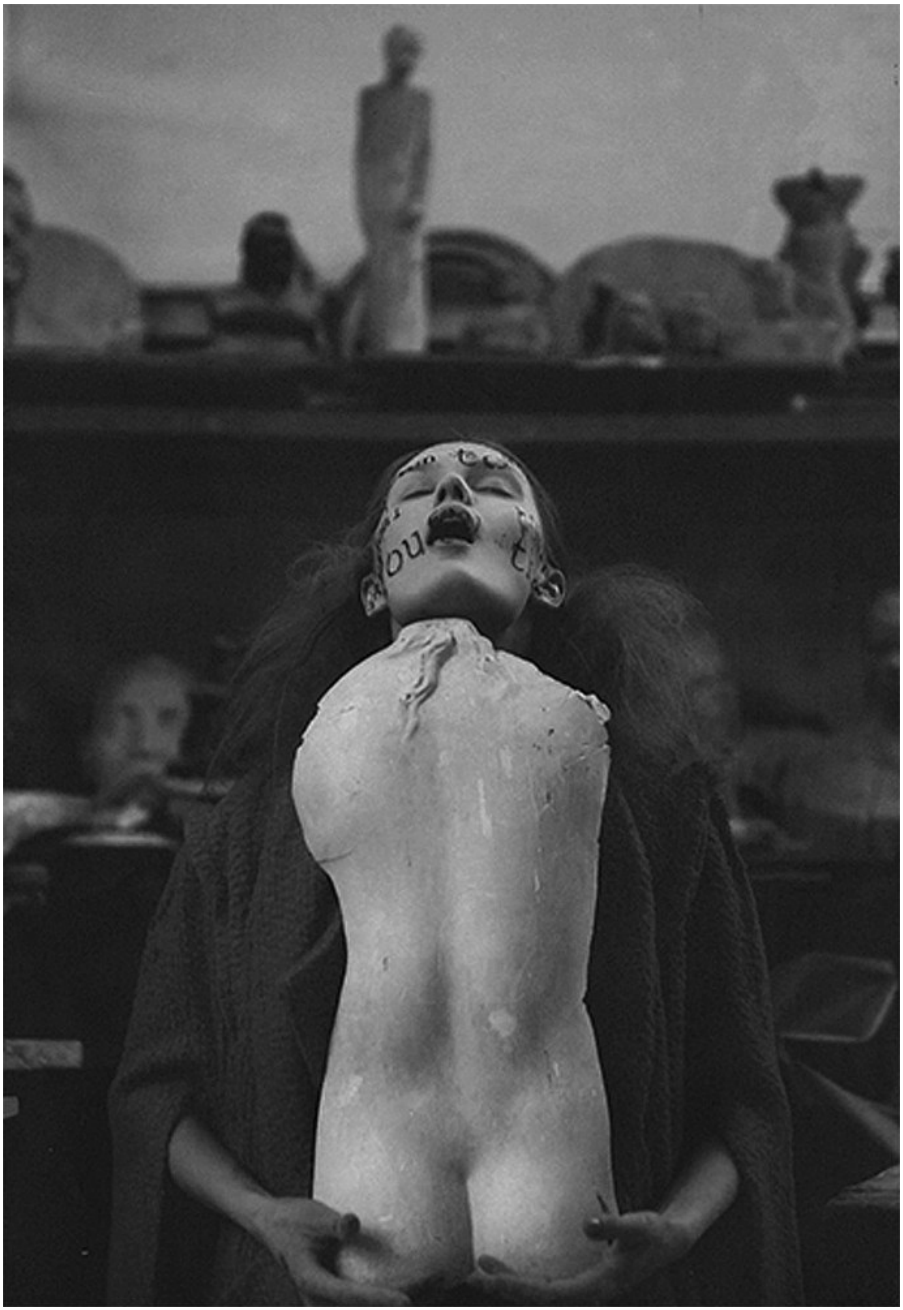
Менялась обстановка и в Англии. Школы при Королевской академии долго отказывали женщинам, но в 1903 году им был открыт доступ к урокам рисования с натуры. Необычность Школы изобразительных искусств Слейда заключалась в том, что с момента своего открытия в 1871 году она предоставляла одинаковые возможности мужчинам и женщинам, и к 1890-м годам сформировала блестящую плеяду женщин-художниц, которые, как позже охотно признавал Огастес Джон, затмевали мужчин: его сестра Гвен Джон, Ида Неттлшип, Гвен Сэлмонд, Урсула Тайруитт, Эдна Во, а позже Дороти Бретт стали звездами своего поколения[219].

Однако на своем творческом пути они встречали множество препятствий, потому что, хотя в богемной среде женщины, по крайней мере немногие, получали больше свободы, их положение, в особенности в качестве творческих личностей, оставалось противоречивым и ненадежным. Свободомыслящие художники-мужчины как в социальном, так и в эстетическом плане определяли себя через несогласие с буржуазными моральными ценностями и с филистерами, но, как мы уже видели, часто воспроизводили именно господствовавшие среди буржуазии представления о женственности. Многие представители богемы считали неполноценность женщин чем-то само собой разумеющимся, и даже тем, кто на словах поддерживал феминистские идеалы, часто не удавалось соответствовать им на практике. Богемные художники обоих полов протестовали против традиционной буржуазной семьи и закрепощения женщины. Но предлагаемые богемной средой альтернативы слишком часто оказывались лишь новыми — или скорее чересчур знакомыми — формами рабства, и о свободе женщин здесь спорили так же горячо, как в остальном обществе.

Особенно много неприятностей женщинам доставляла ассоциация богемного образа жизни с сексуальной распущенностью и свободной любовью. Богемные мужчины вольны были пускаться в любовные приключения, но у богемной среды были и куда более важные функции. Она позволяла испытывать яркие, в том числе эротические, переживания и исследовать их, открывала новые, подчас запретные источники для творчества. Богемный мир обещал сексуальную свободу и

женщинам, но она носила весьма двусмысленный характер. Никто не предполагал, что женщины будут использовать собственный эмоциональный опыт для создания шедевров; наоборот, в них видели лишь возбудительниц первоначального импульса, который позволял творить их любовникам. В богеме из образ создавался по старым лекалам — они все так же были предметом сексуального интереса; для богемных мужчин женщина была «Другим», загадочной страной, которую следовало покорить, но не коллегой и соратницей в борьбе против филистеров. Их красота, пока она не увядала, воспевалась в произведениях искусства, созданных мужчинами; их талант и амбиции не представляли интереса для мужской фантазии. Кроме того, даже если в теории богемные женщины располагали сексуальной свободой, на практике женщинам было значительно труднее, чем мужчинам, исследовать или даже выразить свои сексуальные потребности. У мужчин сексуальная и социальная свобода сочеталась с развитием творчества, пусть даже бедность и злоупотребления время от времени делали богемную жизнь опасной. Для женщин социальная и сексуальная раскованность легко могла стать помехой на творческом пути; те, кто, подобно Жорж Санд, претендовал на сексуальную независимость, серьезно рисковали, в лучшем случае в них видели опасность, приписывали им силу, подавляющую мужчин, и даже вампиризм.

Поэтому, хотя богемные женщины, несомненно, существовали, поиски творческого Грааля давались им еще труднее, чем мужчинам из тех же кругов. Тем не менее многие художницы находили в богеме не только проблемы и предубеждения, но удивительно плодотворную и творческую атмосферу. Более того, мир богемы выше ценил некоторые исконно женские формы проявления творческой энергии.



Дизайнер: Юлия Пакалина.
Фотограф: Анна Данилова.
Модель: Мария Колосовская.

Глава 7. Женские роли

Женщины представляют интересы семьи и сексуальной жизни; культурная деятельность во все большей степени становилась мужским делом. Она ставила перед ними все более сложные задачи, принуждая их к сублимации влечений, а женщины к этому не слишком способны.

Зигмунд Фрейд.
Недовольство культурой

К 1890-м годам в Европе и США за женщинами закрепляются новые социальные свободы, увеличивается приток женской рабочей силы. В первое десятилетие XX века в Великобритании предельно накалилась борьба за избирательное право для женщин, а в то же время прогрессивные американки разворачивали кампании за различные права и «новые женщины» в США только недавно получили право выходить на улицу без сопровождения. К примеру, Кристофер Гертруд Сент-Джон (псевдоним Кристабель Маршалл) в своих сочинениях рассказывала о том, как привольно жилось в Лондоне накануне Первой мировой войны. Она была выпускницей Оксфорда и работала секретарем и продавщицей книг, крутила роман с женатым мужчиной, а вечера, которые она «некогда с удовольствием проводила в одиночестве», часто заставали ее «в компании какого-нибудь мужчины», проявившего к ней «мимолетный интерес»: «Мы с ним ужинали, отправлялись в театр или мюзик-холл, а потом допоздна сидели у меня, курили и пили»[220].

В числе девушек, обнаруживших, что в Лондоне в 1910-х годах вполне реально вести независимую и не регулируемую условностями жизнь, была Стелла Боуэн. В 1914 году она приехала из Австралии, училась у Уолтера Сикерта в Вестминстерской школе искусств и четыре года наслаждалась свободной, ничем не обремененной творческой жизнью, продолжавшейся несмотря на войну. Она жила в собственной студии, посещала поэтические вечера в книжном магазине Гарольда Монро и устраивала богемные вечеринки.

Увы, обретенная социальная свобода не гарантировала

равных возможностей в сфере искусства. Отчасти это объяснялось тем, что, хотя до замужества женщины и могли жить более свободно, брак и материнство попрежнему воспринимались как главное призвание женщины, и биографии блистательного поколения учениц Школы Слейда и современниц Огастеса Джона были тому свидетельством.

С концом учебы начинались трудности. Урсула Тайруитт много лет противилась замужеству, но, поскольку предполагалось, что одинокая женщина посвящает свою жизнь родителям, а не себе, жить как независимой художнице ей не удавалось. Гвен Сэлмонд и Ида Неттлшип вышли замуж за своих друзей-художников, возможно, надеясь, что так им будет легче совмещать художественную карьеру и домашние хлопоты (как позже выяснилось, напрасно). Неудавшийся брак Эдны Во и Уилли Кларка Холла тоже показывает, как подобные надежды разбивались о традиционные представления о том, как себя должна вести женщина в браке.

Уилли Кларк Холл был не художником, а адвокатом и влюбился в Эдну, тринадцатилетнюю девочку вдвое моложе его. Убежденный в ее таланте, поначалу он усиленно поддерживал ее амбиции. «Если в жизни и есть какой-то смысл, — заявлял он, — он, несомненно, именно в том, чтобы взращивать в себе и других все лучшее и самое прекрасное»[221]. Он убедил родных Эдны, что, обладая таким «чудесным даром воображения… а возможно, и гениальностью», она непременно должна учиться в Школе Слейда. Хотя, повидимому, он любил Эдну сильнее, чем она его, он высказывал недовольство некоторыми чертами ее характера, такими как склонность к саморефлексии и замкнутость, принимая их за эгоистическую зацикленность на самой себе. Она была удивлена и шокирована, когда он сделал ей предложение, но пустила все на самотек, позволила считать их помолвку состоявшейся, а в конце 1898 года они действительно поженились.

В браке жизнь Эдны изменилась. Теперь она была одинока и разлучена с подругами по Школе Слейда, вдобавок Уилли довольно скоро превратился в самого обыкновенного мужа — этот типаж вывел в своей «Комнате с видом» Э. М. Форстер. Героине Форстера достало смелости отказать своему скучному кавалеру. Эдна, на свою беду, оказалась замужем за человеком, который некогда писал: «Я хочу, чтобы ты считала Искусство своей профессией, и не допущу, чтобы тебе помешали какие-то глупые домашние обязанности», — но который теперь не просто потерял всякий интерес к ее картинам, а, по всей видимости, откровенно презирал их. Ее краски и работы он называл

«разбросанной повсюду мазней» и хотел, чтобы Эдна подчинилась тому, что она называла «тиранией быта»[222].

В первом порыве смятения она обратилась за советом к своей близкой подруге Иде Неттлшип, которая сказала, что ей лучше всецело посвятить себя живописи. Но сама Ида вскоре согласилась на брак с Огастесом Джоном, и он оказался для таланта художницы столь же губительным, как и буржуазные условности быта с Кларком Холлом.

Ида и Огастес Джон поженились в 1900 году. Их брак тут же стал наглядной иллюстрацией того, какой коварной и опасной может быть богемная любовь для поддавшихся ей женщин. Вскоре Ида родила ребенка, но в августе 1902 года Огастес влюбился в Дороти Макнилл. На тот момент она работала судебным секретарем, но была близка к артистическим кругам, слушала лекции по искусству и вскоре с помощью Огастеса, переродилась в Дорелию — женщину, похожую на цыганку, которая поражала своей красотой и неординарно одевалась. Тем временем Иде пришлось оставить мечту о занятиях живописью и посвятить себя вынашиванию и воспитанию детей, и вместе с тем она вынуждена была мириться с романом мужа на стороне, который вскоре превратился в любовь втроем. Обе женщины заботились о детях и удивительным образом поладили. Они находили друг в друге поддержку, когда Огастес заводил роман с посторонней женщиной. Но, забеременев в пятый раз, Ида снова начала приходить в отчаяние. Она умерла от заражения после родов последнего ребенка в 1907 году.

Сестра Джона, Гвен, была подругой Дорелии, и в 1903 году молодые женщины решили вдвоем отправиться в пешее путешествие по Италии. Они добрались лишь до Тулузы, но месяцами вели совершенно дикую и вольную цыганскую жизнь: иногда они ночевали в поле или на гумне и по меньшей мере однажды буквально заработали себе на ужин пением. Тогда же Дорелия познакомилась с бельгийским художником Леонардом и покорила его, однако Огастес и Ида убедили ее вернуться в Англию и жить с ними.

После смерти Иды Огастес обосновался в Лондоне, а Дорелия и его «цыганское племя» разбили лагерь за городом, сначала в Олдерни в Дорсете, а затем во Фрайерн-Корт в Хэмпшире. Там его окружало огромное множество детей, друзей и зевак, и позже он, по нелестному выражению его зятя, стал похож на старого оленя со своим стадом, разгоняющего всех соперников[223].

В 1917 году поэт Фрэнсис Макнамара, друг Джона, оставил свою жену Ивонну, и вместе с четырьмя детьми она присоединилась к семейству Джона. У Ивонны завязался роман с

Огастесом, но эмоционально ближе всех ей была другая женщина — Нора Саммерс[224]. Во Фрайерне дочери Ивонны, Николетт и Кейтлин, вместе с детьми Джона вели жизнь дикарей. Девочкам не дали никакого образования из страха, что наука сделает их менее привлекательными. С ними жила сестра Дорелии Эди (с которой Макнамара впоследствии недолгое время состоял в браке) и другая молодая женщина, Фанни Флетчер. Кроме того, по воспоминаниям Николетт, «в доме всегда было много гостей, которые задерживались надолго или наносили короткие визиты… по нему бродили молодые женщины». Она также вспоминала, какое впечатление произвела эта компания, когда Дорелия и Эди в цыганских платьях, «Фанни с безумным выражением лица, в самодельной блузке из набивной ткани, с растрепанными волосами под большой соломенной шляпой, вся увешанная нарядными травами и лютиками, как Офелия» и «куча оборванных мальчуганов и девочек» появились на спортивной площадке. Местные жители медленно проходили мимо, с разинутым ртом глядя на этих «дикарей», олицетворение богемной жизни, с которым не могли сравниться «лошади, палатки с пивом, поле для стрельбы и метание шаров в кокосы»[225].

Дорелия была спутницей жизни, музой, матерью, служанкой. Подобно многим богемным женщинам, она украшала быт и дом, занималась садом, интерьером, готовила вкусную еды и шила причудливую, необычную одежду для себя и своих детей. Ей было нелегко смириться с поведением Огастеса, хотя и она находила себе утешение — например, в любовной связи с другим художником, Генри Лэмом. Она оставалась верна собственному видению богемной жизни. Так, она отказалась выйти замуж за Огастеса, когда, в самом начале Второй мировой войны, ему предложили рыцарское звание при условии, что он без шума приведет в порядок свою семейную жизнь, и он наконец сделал ей предложение. Заключать брак из таких соображений казалось ей нелепым, и она не захотела, чтобы ее запомнили как леди Джон[226].

Семейная жизнь Джона демонстрировала, что богема, в отличие от буржуазии, не проводила различия между законным браком и сожительством. Если в консервативно настроенных кругах незаконную связь любовницы с женатым мужчиной полагалось скрывать из страха подвергнуться общественному остракизму, в богемной среде этот механизм не действовал. В действительности такая связь нередко открывала новые возможности, и для женщины из рабочего класса сожительство с художником было не потерей в статусе, а движением вверх по

социальной лестнице.

Фернанда Оливье, как и Сюзанна Валадон, происходила из социальных низов: она родилась вне брака, кто был ее отец, неизвестно, ее детство не было счастливым — приемные родители жестоко с ней обращались. Как и многих молодых женщин, ее влекла богемная жизнь Монмартра и Монпарнаса, и хотя она получила большую известность, ее история типична.

Позже она вспоминала: «Некоторые из тех, кто писал о Пикассо, называли меня просто „красоткой Фернандой“, из чего ясно видно, насколько они мной интересовались. Для них я явно была чем-то вроде мебели». Она с горечью добавляла: «Во Франции существует тенденция, особенно в интеллигентской среде, считать женщин неспособными к серьезным размышлениям»[227].

У Фернанды был художественный дар, но его не развивали. Когда Поль Пуаре впервые пришел в мастерскую Пикассо, он увидел написанный Фернандой автопортрет и, ко всеобщему смущению, начал поздравлять Пикассо. Но дарование Фернанды едва ли могло раскрыться рядом с дарованием ее возлюбленного. Он никогда не страдал от низкой самооценки и считал себя гением, тогда как ей недоставало честолюбия или напористости продолжать, не имея искренней поддержки. Пикассо признавал ее способности и много лет спустя сообщил фотографу Брассаю, что до сих пор хранит многие ее рисунки среди своих бумаг: «Я как-нибудь вам покажу ее рисунки… У меня их много… Они очень хороши, вы увидите… Она была очень способная… но без искры божьей… Немного похожа на Мари Лорансен, но у Фернанды более энергичная манера письма. Не просто украшательство»[228]. Несколько лет эти рисунки хранились в архивах Пикассо, но к 1980-м годам исчезли[229].

Живое обаяние мемуаров Фернанды характеризует ее и как талантливую писательницу, хотя Джон Ричардсон, биограф Пикассо, утверждает: «Язык отличается такой живостью, что остается только предположить, что Поль Леото [написавший предисловие к ее книге] или другой ее друг из литературных кругов, Макс Жакоб, приложили руку к этой книге»[230]. Действительно, можно заметить стилистическое сходство мемуаров и предисловия Леото, но так как Ричардсон читал дневник Фернанды, который лег в основу ее воспоминаний, от него не могла укрыться разница в качестве. Такая нелестная догадка отражает все пренебрежение, с каким многие художники и критики относятся к женщинам богемы. В таком же пренебрежительном тоне о натурщицах Пикассо отзываются сам художник и его собеседник, фотограф Брассай. Брассай говорил:

> «Меня не перестает восхищать сходство женского тела с сосудом, музыкальным инструментом или плодом. Искусство Кикладских островов буквально проникнуто этим ощущением: женщина предстает в образе скрипки… Я с удивлением обнаружил, что самый крупный фрукт на острове, морской кокос, по форме сходен с женскими ягодицами…»[231]

Пикассо соглашался с ним, отмечая, что «изгибы тела плавно переходят в холмистую местность»[232].

Когда Фернанда пишет о Мари Лорансен, которую действительно поддерживал ее возлюбленный Гийом Аполлинер, то не может скрыть зависти: «Нет сомнений, что без Аполлинера она была бы вынуждена идти теми же тропами, что и другие художницы, такие как Мадлен Лёмер и Луиза Аббема, и осталась бы ни с чем… Думаю, странный эффект, который производят ее работы, — следствие манерности в сочетании с фальшивой наивностью»[233].

Благодаря своей красоте Фернанда обречена была жить среди мужчин. Она никогда не была профессиональной натурщицей, как Сюзанна Валадон, но вращалась в кругу богемы, к которой обратилась, чтобы спастись от своего жестокого мужа. Пока Пикассо любил ее, он проявлял болезненную ревность: «Он заставил меня жить отшельницей… [но] у меня был чай, книги, кушетка, не так много работы по дому, и я была очень-очень счастлива. Пикассо сам подметал студию и ходил в магазин»[234]. (Учитывая, что состояние студии повергало посетителей в ужас, он явно не тратил слишком много времени на уборку.) Однако друзьями Пикассо были люди его круга, Аполлинер, Макс Жакоб и другие, — а не его любовницы, и Фернанда признавалась, что часто чувствовала себя очень одинокой в те долгие томительные часы, когда Пикассо уединялся с холстом.

Когда страсть между ними поутихла, Фернанда начала заводить интрижки и за скромную плату учила французскому Алису Б. Токлас, которая недавно приехала в Париж и почти сразу оказалась в объятиях Гертруды Стайн. Три женщины сдружились, и американки помогли Фернанде помириться с Пикассо после первой их крупной ссоры в 1907 году[235].

Их отношения ухудшились, когда в 1909 году Пикассо переехал из типичной богемной мастерской в Бато-Лавуар, где царил полный беспорядок и была только необходимая мебель, в новую квартиру на бульваре де Клиши и перешел к более буржуазному образу жизни, что ознаменовало конец их романа. Фернанда с горечью наблюдала, как бросивший ее Пикассо

добивался громкой славы и богатства: «Я знаю некоторых женщин, которые жили с этими художниками, деля с ними радостные и горестные дни молодости: теперь они стареют в одиночестве, и постоянными их спутниками остаются лишь воспоминания». Пикассо, наоборот, никогда не был один: череда красивых женщин удовлетворяла его потребности, и даже в восьмидесятилетнем возрасте у него была молодая спутница.

Для Фернанды линией наименьшего сопротивления была жизнь в любви. Когда Пикассо оставил ее ради ее лучшей подруги Евы (на тот момент любовницы художника Луи Маркусси), жить стало трудно. Она работала продавщицей у Пуаре, декламировала стихи в кабаре «Проворный кролик», читала гороскопы. У нее были другие любовники, а с 1918 по 1938 год она жила с актером Роджером Карлом, но на всей ее жизни лежал отпечаток славы Пикассо, хотя они ни разу не виделись после расставания. Муза, любовница, олицетворение «духа свободы», она дважды была отравлена: сначала — богемной жизнью, второй раз — своим звездным статусом в качестве «первой большой любви Пикассо», который мешал ей расстаться с прошлым. Однако ее жизнь, безусловно, была более красочной и интересной, чем жизнь большинства представительниц рабочего класса в то время.

Устроившись на бульваре де Клиши, она настаивала, чтобы ее называли мадам Пикассо. Но законный брак, по-видимому, мало что давал богемным женщинам. Попытка совместить традиционный брак с богемным образом жизни могла вылиться в крайне напряженную ситуацию, и из всех женщин богемы к богемным женам относились, наверное, хуже всего, и сами они наиболее остро ощущали неудовлетворенность жизнью. Их хроническое недовольство объяснялось либо тем, что их собственные попытки рисовать или писать наталкивались на затруднения, либо, напротив, тем, что они предпринимали донкихотскую попытку вписаться в нормальную жизнь, соответствующую принятым правилам, в субкультуре, открыто восставшей против правил и норм. Рождение детей лишь усугубляло этот конфликт.

В 1918 году Стелла Боуэн вышла замуж за Форда Мэдокса Форда, и ее жизнь в корне изменилась. Форд, который был намного старше ее, к тому времени уже считался признанным романистом, но постоянно мучился неопределенностью и нуждался в постоянном ободрении:

> «Форд объяснил мне, что не может закончить книгу, когда расстроен, и что я должна ограждать его от всех

забот… Мои занятия живописью, разумеется, безнадежно прервались… мне нужно было освоить другой навык и вжиться в другую роль — в роль супруги художника, причем куда более крупного… У меня попросту не оставалось никаких творческих сил после того, как я… занималась повседневной работой… Мужчине — писателю или художнику — всегда удается найти женщину, которая будет заботиться о нем и облегчит ему жизнь, а поскольку рынок переполнен женской преданностью, это несложно. Но редкой женщине, занимающейся своей профессией, удается отыскать такую роскошь, если только она не в состоянии за нее платить»[236].

Супруги переехали в Париж, где у Форда начался роман с Джин Рис; позднее она посвятит ему роман «Квартет». Повествование в этом романе целиком ведется от лица отвергнутой любовницы — в то время она сама была замужем; но, какую бы вершину треугольника ни занимала женщина, она обычно оказывалась неправа.

Рождение детей еще больше осложняло жизнь богемных женщин, так как сопротивляться женской привязанности к этим уязвимым существам было еще труднее, чем требованиям властных мужчин. Как писала Кейтлин Томас: «Узы, связывающие мать и ребенка, — это не та любовь, которая строится на взаимном обмене, но органическая, растительная функция, предполагающая самоотдачу и исходящая от матери без намека на обратную реакцию; ребенок отвечает ей с таким же безличием и эгоизмом, как растение солнцу, по праву рождения греясь в его естественных и необходимых лучах и царя в самодовольно управляемом им королевстве»[237].

Русская художница Маревна Воробьева, жившая в Париже в период Первой мировой войны, не говорила о детях с такой резкой откровенностью, но испытывала примерно те же чувства, что и Стелла Боуэн, и рассказывала, как трудно совмещать материнство с искусством: «Я боялась брака и рождения детей: мысль, что я с молодости буду обременена семьей, пугала меня… Я видела в ней угрозу ценимой мною свободе и помеху своей работе», — писала она. Однако постепенно у нее завязался роман с Диего Риверой, мексиканским художником, который занимался настенной живописью и уже был женат. Маревна родила от него ребенка, но он так и не оставил окончательно свою жену Ангелину — точнее, он оставил обеих женщин, когда в 1921 году вернулся к себе на родину.

Когда у Маревны появился ребенок, ее жизнь превратилась в поиски компромисса между необходимостью заботиться о дочери и кормить ее и желанием работать:

> «Мои выставки шли с длительными перерывами, потому что мне приходилось изо всех сил стараться, чтобы воспитать ребенка, мне приходилось много времени посвящать коммерческому и декоративному искусству, а от выставок я отказывалась из-за нехватки денег… К сожалению, всю мою жизнь деньги стояли между мной и моей работой. Чтобы заниматься рисованием, женщина должна обладать сколько-нибудь устойчивым положением… Мужчине проще решить эту проблему: при нем всегда есть женщина, жена или любовница, которая зарабатывает на жизнь, — она работает для „своего мужчины“… Мужчине-художнику легче полностью посвятить себя искусству: ему не надо задаваться никакими вопросами *долга*, в отличие от обычного мужчины — или женщины»[238].

И хотя до и после Первой мировой войны в Париже работали сотни художниц, триумф современного искусства в период между двумя мировыми войнами был главным образом триумфом художников-мужчин. Многие спутницы художников, получивших известность в это время, оказались забыты, хотя они тоже занимались живописью. У Жюля Паскина была длительная связь с Эрминой Давид. Польский кубист Луи Маркусси женился на своей соратнице по кубизму Алисе Халицкой, которая была «поражена», когда он взял ее с собой в гости к Пикассо — словно бы, будучи женщиной, она не заслуживала такой чести. Она всегда оставалась «женой Маркусси», и период ее сближения с кубизмом закончился с возвращением мужа из армии в 1918 году. Вероятно, он не хотел, чтобы она продолжала работать в таком ключе, и не дал ей подписать контракт со Зборовским, занимавшимся продажей картин Модильяни. Она вернулась к насыщенным символикой картинам, а позже — к коллажу и «женскому» мастерству рукоделия[239]. В этот период Ман Рэй увлекся Кики, натурщицей и успешной певицей, которая тоже рисовала. Однако воспоминания о ней в основном воспроизводят стереотипный сексуальный образ девушки, с которой приятно провести время, «сердца и души Монпарнаса».

Все это происходило вопреки успехам, которых эмансипация женщин достигла в 1920-е годы: права на короткие юбки, курение и алкоголь. Это были «улыбки современности», обретенная ими свобода придавала блеск все быстрее развивавшемуся обществу

потребления. Сама эпоха казалась андрогинной. Молодые женщины походили на мальчиков, а юноши — на девушек. Одинаковая для обоих полов одежда, макияж, придающий лицу сходство с маской, и одинаковые короткие стрижки напоминали о Пьеро, персонаже комедии дель арте.

Модернистов очень интересовала эта традиционная форма народного театрального представления. В комедии дель арте было три главных действующих персонажа: Пьеро, Арлекин и Коломбина, — составляющие любовный треугольник. Их отношения попирали общественные нормы, исключали ценности брака и семьи[240], и поэтому можно говорить о том, что в описываемую эпоху сама культура несла критический заряд по отношению к устоявшимся правилам поведения.

Теперь гетеросексуальная женщина, не желавшая связывать себя отношениями с каким-то одним мужчиной, могла, особенно в богемных кругах, вести независимую социальную и сексуальную жизнь, но за эту независимость приходилось платить. Так, Нина Хэмнетт, поступившая в Школу Слейда в 1910 году, вела не менее богемную, в стереотипном понимании этого слова, жизнь, чем Огастес Джон. Она была энергичной и яркой девушкой, к тому же талантливым и успешным художником. Но женщине, которая хотела причислять себя к богеме, недостаточно было правильно подобрать наряд — нужно было вести соответствующий образ жизни, который, парадоксальным образом, иногда мешал непосредственно творческой работе. Нина Хэмнетт с головой окунулась в богемные вечеринки и попойки в попытке убежать, как она говорила, от «скуки», и поэтому именно ее, а не Гвен Джон, признали «королевой богемы» в Париже и в Фицровии. «Скука» часто эвфемистически обозначает гнев, несчастье, подавленность, и свои мемуары, «Смеющееся тело», она писала в беззаботной, отрывистой, фрагментарной манере, часто полностью отрицая собственные эмоции, которые она пыталась заглушить пьянством — и которым, возможно, можно было бы найти более продуктивное применение в творчестве.

К 1930-м годам она превратилась в алкоголичку, от нее несло мочой[241] и она приставала к молодым людям, не умевшим дать ей решительный отпор. Этель Маннин, под вымышленным названием описывая знаменитую «Таверну Фицрой» в северном Сохо, нарисовала злую карикатуру на нее:

> «У Рейнхардта было битком… Неряшливая женщина в неприличного вида пальто из крашеной ткани, слегка пошатываясь, стояла у стола и громко сетовала, что рассталась со своим любовником. „Он ооо-чень красивый

молодой человек, — икая, говорила она, — только что вышел из тюрьмы, куда его посадили за то, что он отказался платить за своего ублюдка“. Ее глаза остекленели; она была омерзительно пьяна.

— Кто эта отвратительная особа? — спросил Стэрридж…

— Не будьте слишком суровы к бедняжке Лоре. Она была очень привлекательной и даже роковой в свое время. Она скульпторша, и у нее есть неплохие работы… На Монпарнасе о ней ходят легенды. Но сами видите, что делают джин и секс с честными девушками»[242].

Еще одной «Королевой Богемы» была Вива Кинг, которую Осберт Ситуэлл язвительно одарил этим титулом в 1920-е годы; он также называл ее «Алой женщиной» из-за ее любимого красного платья. Вива Кинг никогда не вела такой откровенно аморальный образ жизни, как Нина Хэмнетт, хотя ее роман с Филипом Хезелтайном был довольно бурным. Ее брак с Уилли Кингом не был традиционным: про обоих супругов ходили слухи, что они увивались за гомосексуальными юношами, — но позволил ей в 1940-е годы открыть популярный салон на Торлой-сквер в Лондоне. Среди ее гостей были Айви Комптон-Бёрнетт, Маргарет Журден, Норман Дуглас, Беверли Николс, Ангус Уилсон, а позднее — Йоко Оно и Эйприл Эшли, первая транссексуальная женщина[243]. Она опекала Нэнси Кунард в последние годы ее жизни, а свой последний роман в возрасте семидесяти лет завела с маорийским моряком Мэтом, от которого ей не хватало решимости избавиться, хотя он неоднократно воровал ценные вещи из ее антикварного магазина[244].

Вива Кинг отличалась красотой и энергичностью, а ее неординарный ум — как это часто бывало в богемной среде — проявлялся прежде всего в неистощимом интересе к человеческой жизни и оригинальности, а не в творчестве. В своем салоне она коллекционировала людей, как другие коллекционируют произведения искусства. Однако, как и в «Смеющемся теле» Хэмнетт, в ее автобиографии звучит отчаянная нота бесстрастного юмора, бесшабашности, своего рода непоследовательного фатализма, скрывающего невыносимую тоску. Неслучайно и она, и Джулиан Макларен-Росс назвали свои воспоминания «Слезы и смех»: богемная жизнь состояла из смеха сквозь слезы, хохота до слез, истерических смешков и трагических рыданий.

Нина Хэмнетт и Вива Кинг олицетворяли тип свободомыслящих женщин той эпохи. Они не были женщинами

легкого поведения или падшими женщинами, как это понималось в XIX веке, потому что, хотя заводить любовников для незамужней женщины по-прежнему считалось вызывающим, эротические похождения больше не обрекали их на остракизм со стороны представителей их класса и традиционного общества. Свободолюбивая женщина была независима, обгоняла свое время, оказавшись меж двух эпох. Она претендовала на сексуальную свободу и самостоятельность, но за ее независимостью и сексуальными авантюрами скрывалась ранимость. Можно было спрятать свою уязвимость за вызывающим и аморальным поведением, но перескакивание из постели в постель часто свидетельствовало о том, что женщина искала призрачного ощущения защищенности и сексуального удовлетворения.

Хотя богемная среда и сфера радикальной политики пересекались между собой, женщины европейской богемы необязательно были активными участницами суфражистского движения. Более существенную роль феминизм играл в богемной Америке. Гринвич-Виллидж была Меккой для независимых женщин, не только художниц, но также социалисток, феминисток и сторонниц различных радикальных политических движений; высказывалось даже предположение, что «неутомимость женщин стала главной причиной феномена Гринвич-Виллидж»[245]. «Клуб вольнодумок», собиравшийся по субботам за ланчем, был основан в 1915 году и просуществовал до 1940 года. В число его членов входили известные феминистки, такие как Шарлотта Перкинс Гилман, Мэри Ситон Ворс и Кристал Истмен, сестра Макса Истмена, редактора журнала The Masses («Массы»). На самом деле она приехала в Виллидж задолго до своего брата и была более радикально настроена, чем он. На протяжении нескольких лет квартира, где она жила вместе с несколькими другими женщинами, «оставалась одним из главных мест, где велись дискуссии на темы рабочего и суфражистского движений»[246]. Она была основательницей Американского союза гражданских свобод, активным членом профсоюзов и Женской партии мира. В 1919 году она, вместе со своим братом и Флойдом Деллом, стала одним из редакторов журнала The Liberator («Освободитель») и в этом качестве посетила провозглашенную Белой Куном и недолго просуществовавшую Венгерскую советскую республику. Но ее здоровье ухудшалось, в реакционном климате послевоенной Америки она оказалась в черных списках и «последние годы жизни большей частью оставалась безработной, живя в Англии» с мужем-британцем. Там она регулярно вела колонку в феминистском журнале Time and Tide, но этого ей было мало, и в 1927 году она вернулась в Нью-Йорк, где умерла в возрасте

сорока восьми лет, принеся свое здоровье в жертву делу, в которое так страстно верила. Как писала одна из ее подруг: «Она нерасчетливо растратила свой энтузиазм и силы в личной и общественной жизни… свои силы, богатство своей натуры и умение убеждать она с безрассудной энергичностью вкладывала в каждое дело, обещавшее улучшить жизнь в этом мире. Она полностью отдавала себя и умерла — слишком рано»[247].

Еще одной радикально настроенной феминисткой того времени была Дороти Дэй. В молодости она работала в журнале The Masses помощницей Флойда Делла. Он снисходительно говорил о ней как о «неуклюжей и очаровательной юной энтузиастке с прекрасными раскосыми глазами»[248], но за этой наружностью скрывалось нечто большее — воинственная суфражистка, в Вашингтоне посаженная в тюрьму за свою деятельность и объявившая голодовку, чтобы ее признали политической заключенной. Малькольм Каули писал, что она способна была перепить любого, а сама она в романе «Одиннадцатый день» (The Eleventh Day) рассказывала о том, как жила — без каких-либо близких отношений — с тремя мужчинами.

Хотя она никогда не покидала Гринвич-Виллидж, она обратилась в католичество и в 1950-е годы открыла центр социальной помощи, оказывавший поддержку бедным семьям и бездомным алкоголикам из Бауэри. К этому времени она отреклась от своего богемного прошлого и даже пыталась выкупить оставшийся тираж «Одиннадцатого дня». Но она оставалась радикалом: так, она протестовала против Корейской войны, хотя ее благословил кардинал Спеллман, возглавлявший римско-католическую общину в США[249].

Это превращение можно в каком-то смысле назвать показательным ввиду возобладавших в культуре после Второй мировой войны консервативных настроений, не только в Соединенных Штатах, но на Западе в целом. В эти тягостные годы, атмосфера которых запечатлена в появившихся тогда же фильмах в жанре нуар, социалистические идеи уже не казались столь привлекательными даже в Британии с ее развитой системой социального обеспечения и лейбористским правительством. Сирил Коннолли, романист, критик Sunday Times и редактор авторитетного литературного журнала Horizon, воодушевленно поддерживал лейбористскую партию в 1945 году, но через два года был разочарован валютными ограничениями, из-за которых не мог возобновить полюбившиеся ему с довоенных времен поездки в Средиземноморье.

Тяга к эпатажу и эксцентричному поведению была в

наибольшей мере присуща британской богеме. Коннолли был ее ярчайшим представителем: он был вхож в аристократические круги, умел выглядеть элегантно даже в потрепанной одежде, перемещаясь между «Рицем» и неотопленным домом в пригороде, он страдал от типично богемного сожаления о несделанном, то гулял по югу Франции, то засиживался в убогих пивных барах. Его бедность была совсем другого рода, чем та, от которой страдали персонажи Мюрже: в ней были фамильные драгоценности, выпускники частных учебных заведений на мели, красавицы со связями, не подготовленные ни к какой карьере, даже к карьере содержанки.

Неопределенный статус английских богемных женщин был следствием существовавшей в Британии прочной, но проницаемой классовой системы с ее подвижными границами и негласными правилами. Кроме того, это был мужской мир, где, несмотря на исключения вроде Нины Хэмнетт, считалось само собой разумеющимся, что женщины в худшем случае несли с собой разрушение, а в лучшем — отвлекали от серьезных занятий искусством и литературой. В идеале их роль состояла в том, чтобы заботиться об обстановке, создавать атмосферу, заниматься сексом, развлекать, а в остальное время не путаться под ногами.

Барбара Скелтон, вторая жена Коннолли, была воспитана в этом обществе. По мнению художника Майкла Уишарта,

> «она удивительным образом сочетала в себе миловидность с необыкновенной красотой. Ее стройное, почти мальчишеское тело поражало, чтобы не сказать — волновало своей соблазнительной угловатостью. Она походила на кошку не только внешностью, но, как выяснилось, и характером, она дразнила — казалось, ей нужен укротитель, хотя что-то неуловимое в ней говорило о ее неукротимости»[250].

В юности Барбару Скелтон совратил друг ее отца, но жизнь содержанки показалась ей скучной. Она связалась с офицером флота, в результате чего он был уволен со службы; кроме того, на ее счету было множество романов с блистательными представителями лондонских творческих кругов[251], а также с королем Египта Фаруком I. Брак с Коннолли создал идеальную атмосферу для того, чтобы проявились все обиды и негодование Барбары. Он развелся с ней из-за того, что она изменила ему с Джорджем Вайденфельдом, издателем, за которого она затем вышла замуж, но Вайденфельд, в свою очередь, развелся с ней, поскольку она продолжала отношения с Коннолли. Третий муж был богат, но, по всей видимости, она не питала к нему сильных

чувств, и он оставил ее ради Поппи, дочери Огастеса Джона, еще одной богемной красавицы, которую ждал печальный конец[252].

Жизнь Кейтлин Макнамары можно назвать еще более трагической иллюстрацией того, сколь губительным может оказаться богемный образ жизни для девушки, чьи таланты никогда не поддерживались и даже не признавались. Макнамара рано сформировалась, уже в двенадцать лет она выглядела как красивая девушка, и в подростковом возрасте ее совратил Огастес Джон. Ходили даже слухи, что Кейтлин — дочь Джона, его «случайный ребенок», как презрительно выразился один журналист, — просто еще одна из огромного числа детей, которых он производил на свет и о которых забывал. Биограф Кейтлин отрицает эту гипотезу, хотя теоретически это возможно, так как у Огастеса Джона была мимолетная связь с Ивонной Макнамарой[253]. Однако существовало между ними биологическое родство или нет, в социальном плане Огастес должен был отечески отнестись к дочери своего друга, поэтому ее совращение было предательством. Но оттенок «языческого» инцеста составлял часть богемной эротической легенды и усиливал обаяние Джона, унижая Кейтлин и причиняя вред ее репутации.

Эта связь подошла к концу, когда Кейтлин познакомилась с Диланом Томасом, за которого в 1937 году вышла замуж. Красивая, но необразованная Кейтлин хотела стать танцовщицей, но никогда не училась танцевать. Начало Второй мировой войны и рождение детей положили конец этим мечтам. Вместо этого она вынужденно стала музой и женой гения — эти роли не доставляли ей удовольствия. Дилан Томас уже был известен как многообещающий, даже великий поэт и начал превращать свою жизнь в карикатуру на богемного гения с еще большим воодушевлением, чем Огастес Джон. Он много пил, так что еще до окончания войны утратил свой ангельский облик и невероятно растолстел. Слухи о его пьяных похождениях стали частью его образа. Так, рассказывали, что однажды он явился на поэтический вечер в Ричмонде, где должен был выступать, и, лишь успев очаровать своим чудесным голосом публику, состоявшую из «любящих поэзию девиц и дам», согнулся в приступе рвоты на ковре загородного дома[254].

Он умер в 1953 году в Нью-Йорке, и его бурные попойки, безудержные аппетиты в отношении женщин, оскорбления и похмелья стали легендой. За время лекционного тура по США он дошел до стадии, когда уже не мог не пить, и казалось, что он пытался убить себя при помощи алкоголя. Не было и дня, чтобы он не страдал от очередного приступа рвоты и кашля, он

заглядывал в каждый бар, который попадался ему на глаза. Вечеринки со знаменитостями, на которые его приглашали, превращались в кошмар: он делал женщинам непристойные предложения, пачкал мебель своей рвотой или ломал ее. Во время тура по США, в котором его сопровождала Кейтлин, в их честь устроили вечер, на котором они превзошли даже сами себя:

> «Увидев, как они бранятся, недоумевающие гости быстро покинули комнаты, загроможденные разбитыми бокалами, перевернутыми столами и поломанными произведениями искусства, и оставили хозяйку в истерическом состоянии созерцать нанесенный ей ущерб; пострадала даже штукатурка на одной из стен спальни»[255].

Джон Бриннин, организатор тура, полагал, что истинной причиной пьянства Дилана было предчувствие, что его творческий гений меркнет. На Дилана также давил успех, вследствие которого каждую его выходку смаковала американская публика. Воспоминания, собранные в книге Бриннина об этом турне, лишь дополняют посмертную легенду о Дилане Томасе, приводя его биографию в еще большее соответствие мифу о трагическом, разрушающем себя гении.

У Кейтлин такого оправдания не было. Поскольку она открыто изменяла мужу и могла дать отпор в ссоре, можно было считать, что супруги стоят друг друга и схожи в своей невоздержанности и аморальности; их брак был непрекращающейся войной, но они не могли друг без друга. В своей поразительной автобиографии со зловещим названием «Убить остатки жизни» она выразила злость на себя и обиду на судьбу:

> «Он говорил, что любит меня, что для него не существует других женщин; и, вопреки всему, я верила ему и до сих пор верю — и благодарна за эту важную веру… Но когда у меня вдруг отняли эту любовь, такую необычайную, всепобеждающую любовь, это не могло не перевернуть мой мир, в котором все было связано с Диланом»[256].

Хотя оба супруга принадлежали богеме, гением был лишь один из них. Дилану за его поэзию прощалось многое, и даже в американских академических кругах, шокированных его поведением, к нему относились терпимо. Трагедия Кейтлин заключалась в том, что прежде всего замечали ее красоту,

мужчины пользовались ею и никто не поощрял ее развивать способности, которые, не говоря об их развитии, едва ли были замечены. После смерти Дилана она представляла их отношении в романтическом свете, но признавала, что они были саморазрушительны:

> «Тогда я могла от души проклинать судьбу и говорить, что мне уготован был лучший жребий. И вот моя жизнь наладилась, и некого проклинать, кроме себя, но что делаю я, как не жалуюсь на отсутствие оков, и ищу, и кричу, и бьюсь о стены, словно старая обезумевшая курица, стремясь к хозяину, который скажет мне, что делать»[257].

Дорелия могла переносить трудности своей жизни с Огастесом

> «не из любви, а из веры. Она была убеждена, что он великий художник и что призвание требует, чтобы он окунался в жизнь во всех ее проявлениях. Она иронически относилась к тому, что обыватели негодуют по поводу его похождений и жалеют ее. Но, как она однажды сказала Хелен Анреп, если бы он не оказался великим художником, ее жизнь была бы потрачена впустую»[258].

Жизни Дорелии Джон и Кейтлин Томас показывают, какую мощную власть над людьми, как женщинами, так и мужчинами, имеет идея о том, что женщина должна прислуживать своему мужчине и пестовать его гений.

Американские битники романтизировали Дилана Томаса. Аллен Гинзберг, например, считал, что Томаса убило буржуазное общество. Битники составляли новую американскую богему времен холодной войны, и в их мире женщинам отводилось еще меньше места, чем в богемных кругах Фицровии. Аллен Гинзберг и Уильям Берроуз были геями, хотя Берроуз был дважды женат: сначала на венгерской еврейке, чтобы спасти ее от преследований нацистов[259], а затем на Джоан Воллмер.

Герберт Ханке, друг Берроуза, считал Джоан самой красивой женщиной, которую он когда-либо видел: «Исходящее от нее электричество было почти осязаемым… она вся светилась»[260]. Но, когда они переехали на отдаленную техасскую ферму, она стала вялой и безжизненной, ее волосы поредели, а круглыми незрячими глазами она походила на куклу, и Ханке был уверен, что, хотя Берроуз «уважал ее», у него «никогда не было к ней

глубокой привязанности. Она была ему просто интересна, вот и все»[261]. Неразделенная любовь к Берроузу и пристрастие к бензедрину разрушали ее. Супруги переехали в Мехико, где Берроуз застрелил ее по нелепой случайности. Через много лет он сказал: «Я вынужден с ужасом признать, что если бы не смерть Джоан, я никогда не стал бы писателем»[262]. Женщины, пусть неумышленно, приносились в жертву мужскому гению.

Любовь к мужчине с гомосексуальными наклонностями можно назвать разрушительной, но, по крайней мере, между супругами не было недоговоренности, и Джоан Воллмер, которая, по-видимому, имела склонность к саморазрушению, знала, на что идет. Дружба Джека Керуака и Нила Кэссиди гораздо больше смущала женщин, которые сближались с этими беспокойными и неугомонными мужчинами. Казалось, друзья были по-настоящему счастливы, лишь когда, сбежав из клетки домашней жизни, вдвоем скитались по Америке.

Нил Кэссиди обладал прекрасным, густым, обольстительным голосом; у него были «пронзительные голубые глаза и точеные черты», а кроме того, восхитительное телосложение. Его ненасытная сексуальная энергия — о которой свидетельствовал большой пенис — завораживала как мужчин, так и женщин[263]. Ни одному из авторов не удалось передать его обаяние на страницах романов и мемуаров (а Берроуз всегда оставался невосприимчив к этим чарам). Однако для Керуака и Гинзберга Кэссиди был типичным выходцем из рабочего класса, который предпочитал не рассуждать, а действовать и выступал как эмблема жизненной силы в серое послевоенное время. Под его очарование попала и Кэролин Кэссиди. Она училась на театрального художника-декоратора, но ее единственным желанием, как пишет она в своих воспоминаниях, были «обычные семейные отношения», «нормальная семейная жизнь» — такие фразы всплывают вновь и вновь с настойчивым упорством, по мере того как она описывает патологически безответственное поведение своего мужа. Он попадал в тюрьму, тратил ее сбережения на других женщин и снова и снова изменял ей, в том числе с Гинзбергом (Кэролин застала их вместе в супружеской постели); и, хотя муж молчаливо одобрял ее собственную связь с Керуаком, это скорее свидетельствовало об их мужской солидарности, чем о важной роли, которую она играла в его жизни.

Рассказ Кэролин Кэссиди о своей семейной жизни показывает, как мало она задумывалась и о значимости битнической культуры, и о ее недвусмысленном женоненавистничестве. Она, по-видимому, просто хотела

хорошего мужа, какой должен был быть у каждой женщины в Америке времен Эйзенхауэра. Была ли она так беспечно слепа, что не видела, насколько непоправимо расходятся между собой традиционные представления о браке и богемный образ жизни, или близоруко оптимистична, но она продолжала ожидать, что ее надежды сбудутся, когда большинство женщин уже давно бы махнули на них рукой. Ее упрямая приверженность своей роли и стремление осуществить в своей жизни общепринятые представления о супружеской любви в столь малоподходящих условиях говорят или о том, как важен для нее лично был такой уклад, или о том, как сильна была идеология семейного счастья в Америке 1950-х годов. Дополнительная сложность заключалась в том, что большинство богемных браков, если попросту не распадались, то строились именно на преданности гению, тогда как Нил Кэссиди не претендовал на роль великого художника и сам был скорее музой мужского пола для других битников[264].

Джойс Джонсон вспоминала, какое низкое положение занимали женщины среди художников и литераторов этого периода. Женщинам был закрыт доступ в Колумбийский университет, где Аллен Гинзберг некогда благоговейно внимал научным светилам той эпохи, Лайонелу Триллингу и Марку ван Дорену. В Барнард-колледже, где училась Джонсон, преподаватель английского как-то спросил класс, состоявший из одних девушек, многие ли хотят стать писательницами. Когда все подняли руки, он заметил: «Что ж, мне очень жаль… Потому что, если бы вы должны были стать писательницами, вас бы не приняли в этот класс… Вы бы торопились вскочить в товарный поезд, идущий по Америке»[265], — хотя, как ему должно было быть известно, никакая девушка из среднего класса не могла этого сделать.

И все же Джойс Джонсон, которую притягивал сначала Верхний Вест-Сайд, а затем Гринвич-Виллидж, стремилась к духу свободы, продолжавшему увлекать молодых женщин по обе стороны Атлантики в богемную среду. В бесцветном Лондоне 1950 года Генриетта Мораэс работала секретарем, но ненавидела это занятие и стала натурщицей, благодаря чему получила пропуск в Фицровию. Ее красоту запечатлели ее любовник Люсьен Фрейд и фотограф Джон Дикин (продававший фотографии, на которых она была снята обнаженной, посетителям пабов в Сохо, словно грязные открытки). Она вышла замуж за поэта Дома Мораэса, но однажды он вышел из дома за сигаретами и больше не вернулся; с тех пор ее жизнь начала катиться по наклонной.

О ней снова услышали уже в 1960-е годы, когда богема

превратилась в хиппи, и эти перемены отразились на ее жизни. Она уже не пила во «Французском пабе» в Сохо, а пристрастилась к марихуане и ЛСД. Отвергнув обычную жизнь, она вместе с группой друзей из числа элиты отправилась в Уэльс. Путешествие заняло четыре года, потому что они шли караваном с «собаками, лошадьми и цыганскими фургонами» и преодолевали лишь по четыре мили в день[266]. Позже она украла несколько сотен таблеток дринамила и нашла мотоциклиста, который отвез ее в Корнуолл, а еще позже она поселилась в коллективном хозяйстве на границе Уэльса. Когда оно распалось, она устроилась на работу в книжный магазин в Хей-он-Уай, а затем некоторое время работала у Марианны Фейтфулл.

Марианна Фейтфулл в то время поборола наркотическую зависимость и возвращалась к музыкальной карьере. Как это часто происходило в богемной среде, ее путь начался в провинции: «Я начала на досуге петь фолк в кофейнях и фолк-клубах. В Рединге были две битнические забегаловки, Shades coffee bar и Cafe au Lait[267]. Я пела… „House of the Rising Sun, Blowing in the Wind“ и песни Джоан Баэз». Она знала, что контркультура 1960-х восходит к интеллектуальным движениям предшествующего десятилетия: «Имена Сартра и Симоны де Бовуар, Селина, Камю и Кафки носились в воздухе. Я жадно поглощала любую информацию о хиппи и бунтарях. Зачитывалась статьями о Брижит Бардо и Жюльетт Греко — значимой фигуре экзистенциализма»[268]. У ее наркотической зависимости также были богемные корни — ее вдохновил Уильям Берроуз: «С тех пор как я прочла „Голодный завтрак“, мне хотелось стать уличным наркоманом».

Множество разных способов саморазрушения романтизировалось в богемной среде, но, как отмечала Джойс Джонсон, ее притягательность была и ее вечной надеждой:

> «Как женщина, она здесь немного не в своей тарелке… но, не обращая на это внимания, она с волнением сидит неподалеку, пока мужские — всегда мужские — голоса то взволнованно повышаются, то затихают, пока копятся их стаканы из-под пива, а сигаретный дым поднимается к потолку, и нет сомнений, что пробуждается погибшая культура. Она говорит себе, что ей достаточно лишь только быть здесь»[269].

Но, конечно, одного присутствия было недостаточно. Тем не менее богема предлагала тем женщинам, которые умели воспользоваться открывавшимися возможностями, определенные пути к личному триумфу, и эти возможности: роли музы, хозяйки,

сексуальной авантюристки, творческой личности — были, безусловно, важнее недостатков.

Дизайнер: Анастасия Ванюшина.
Фотограф: Анна Федорова.
Модель: Дарья Каширина.

Глава 8. Дух свободы

Он хочет, чтобы я стала иной, совсем иной. Я и сама хочу этого — но, когда я остаюсь одна, мое второе, тщеславное «я» выходит на первый план и требует свободы.

Альма Малер. Дневники 1898–1902

«Следует отдать должное мудрой и блистательной женщине, которая живет в тени мужчин своего времени и которая, обладая уже одной только способностью излучать сияние более прекрасное, чем драгоценности, заставляет людей искусства преклониться перед ней»[270]. Так Жан Кокто прославлял музу. Муза была не просто любовницей, вызывавшей восторг своей красотой, очарованием и притягательностью; ее роль состояла в том, чтобы создавать вокруг гения спокойную обстановку и вдохновлять его, таким образом содействуя рождению его шедевров, — поистине благородное занятие для женщины; по крайней мере, с точки зрения опекаемого гения. Но было в призвании музы то, что привлекало в нем женщин: возлюбленные, которые рисовали ее, писали о ней, снимали ее в кино или воспевали в своей музыке, жаловали ей неоценимый дар бессмертия. Роль музы была женской ролью. Подразумевалось, что музой восхищаются, и те знаки внимания, которые красивые женщины воспринимали как должное, получали обоснование, когда речь шла о музе. По этой причине мы не можем ограничиться тем, чтобы с сожалением признать привлекательность роли музы и рассказать о нескольких женщинах богемы, которые всю свою жизнь находились в тени мужского гения — это не расширит наше понимание того, каким образом служение мужчине-художнику позволяло женщине самореализоваться. Также не следует считать, что повиновение мужчине было законом, который предписывала женщинам богемная среда. Быть любовницей, женой или хозяйкой могло быть приятнее и выгоднее, чем тщетно добиваться признания своего творчества. У многих женщин богемы не было никакого желания затмить своих любовников или состязаться с ними. Скорее богема манила их тем, что здесь, как они полагали, они найдут более эффектную и более терпимую обстановку для развития своей красоты, вкуса и личности.

Однако власть музы была непрочной, и даже такая обаятельная женщина, как Альма Малер, убедилась, что эта роль может сулить горькое разочарование. Она выросла в Вене в 1890-е годы. В 1900 году Вена отличалась от большинства европейских городов, так как ее либеральная буржуазия, будучи не в силах ни уничтожить аристократию, ни полностью слиться с ней, заменила «деятельную жизнь жизнью искусства». Все силы она устремила не к политике, а к культуре, поэтому в конечном счете культурная жизнь здесь больше, чем где-либо еще, составляла неотъемлемую часть жизни буржуа[271]. Более того, венская культура, если верить Стефану Цвейгу, на девять десятых «поддерживалась, питалась или создавалась еврейством»[272]. Рубеж веков, когда Австро-Венгерская империя Габсбургов, столицей которой была Вена, медленно разваливалась, стал временем необычайного расцвета этой культуры.

Альма Малер происходила из богатой семьи, принадлежавшей к высшим слоям среднего класса; ее отцом был Эмиль Шиндлер, успешный пейзажист. Ее третий муж, австрийский писатель Франц Верфель, называл ее настоящей волшебницей, одной из очень немногих на свете; она словно бы обладала каким-то даром порождать творчество, не будучи склонной к творчеству в привычном смысле слова.

Разумеется, она жила за счет мужчин. Она подавала надежды как музыкант, и, когда в юности она училась музыке, ей хотелось стать первой женщиной, которая сочинит оперу. Но ее жених, Густав Малер, сказал ей, что считает брак Роберта и Клары Шуманов нелепым (Клара Шуман была талантливым музыкантом, более известным, чем ее муж). После помолвки Альма «получила от него длинное письмо, где он требовал, чтобы я немедленно оставила музыку и жила лишь для него»[273].

Британский редактор английского перевода дневников Альмы Малер (мужчина) полагает, что брак мог служить удобной лазейкой, уходом от творческих амбиций, для осуществления которых Альме не хватало таланта. «Несколько музыкальных строк, записанных в дневниках Альмы, — пишет он, — свидетельствуют о плачевном отсутствии слуха и поразительном невежестве в области… теории и нотной грамотности»[274]. Немецкий редактор (женщина), наоборот, считает ее музыкально одаренной. Однако эгоизм Малера и его требования сомнению не подлежат. Раз Альма согласилась стать его женой, она должна полностью раствориться в нем, как он писал ей до свадьбы:

> «Одно ясно: если мы хотим быть счастливы… вы должны быть моей женой, а не коллегой! <…>

> Подумайте, на что была бы похожа семья композиторов. Можете ли вы себе представить, до какой степени нелепым неизбежно выглядело бы подобное странное соперничество и сколько позора оно бы позднее принесло нам обоим? Что получится, если на вас снизойдет „вдохновение“, когда вам следует смотреть за домом и всем, что мне нужно, если, как вы меня уверяете, вы хотите освободить меня от всех мелких повседневных забот»[275].

Сходным образом, и даже строже, сформулированы знаменитые требования Фрейда к своей невесте[276] — Фрейд был современником Малеров и жил с ними в одном городе — и такой тон в высшей мере соответствовал накаленной, одновременно будоражащей и закрепощенной атмосфере Вены на рубеже веков.

Не выходить замуж Альме казалось немыслимым. Ее дневники показывают, как высоко, несмотря на страстность своей натуры, она ценила девственность. Брак был для нее единственным приемлемым способом удовлетворения эротических желаний. Ее окружали поклонники, выбор должен был решить ее судьбу, и она была живым воплощением героини «Женского портрета» Генри Джеймса. Франсуаза Жиру, ее биограф, полагает, что Альма выбрала Малера в момент возбуждения и наперекор матери, которую, надо отдать ей должное, его требования пугали. Более вероятно, однако, что, выбирая между Малером и его соперником, композитором Александром фон Цемлинским, ухаживавшим за ней, Альма выбрала славу, которую сулил ей брак с директором Венской оперы, более знаменитым — и противоречивым — композитором. Она сама сомневалась в собственных мотивах:

> «Я не знаю, что думать, как думать — люблю я его или нет, — люблю ли директора Оперы, замечательного дирижера — или мужчину… если вычесть одного, останется ли что-то от другого. А его творчество оставляет меня холодной, *ужасающе* холодной. Попросту говоря, я не верю в него как в композитора. И я должна буду связать свою жизнь с этим человеком… А что если Алексу [Цемлинскому] суждено прославиться?»[277]

Был и еще один, более благородный мотив: выбирая Малера, она выбирала человека, который брал на себя роль учителя, способного привить ей склонность к более серьезной жизни. В период, когда Малер ухаживал за ней, они оба неоднократно заговаривали о контрасте между увлекательной, но

легкомысленной жизнью Альмы в гуще лихорадочного светского водоворота Вены, и жизнью, которую она будет вести с Малером. «Ваши друзья, запутавшиеся в своих заблуждениях и ступающие во тьме ложных дорог, подвергли опасности вашу молодость, саму жизнь вашу», — писал он. Ее совратили «лживая и отвратительная безнравственность сверхчеловека Ницше» и «дурманящие сознание мечты» Метерлинка. Представления Малера о совершенно другой жизни, какая откроется его невесте, выглядели благороднее, но тоже затуманивали сознание. «Он хочет, чтобы я стала иной, совсем иной, — сознавалась она в своем дневнике. — Я и сама хочу этого». Казалось, сама мысль о полном самоотречении ради мужчины пьянила: «Мое желание бесконечно. Я отдам ему все — и свою музыку — *все: так сильно мое желание! Вот как я хочу принадлежать ему — я уже принадлежу* ему»[278].

Однако, когда они поженились, он ожидал от нее не столько любовных экстазов, сколько того, что она будет улаживать его финансовые дела, читать ему вслух по вечерам, когда они оставались дома, и занимать его приятелей, которые были намного старше. Альма, как и Фернанда Оливье, столкнулась с одиночеством музы. Когда Малер увез ее в свой загородный дом, он дни напролет сочинял музыку, пока она оставалась совершенно одна, лишенная друзей и даже возможности музицировать. Играть на фортепьяно ей не разрешалось, потому что этим она причиняла ему беспокойство, хотя его кабинет располагался в отдельном флигеле, находившемся в двухстах ярдах от основного дома, на холме.

В конце концов Альма взбунтовалась, и ее измена мужу с архитектором Вальтером Гропиусом заставила Малера осознать, насколько он был эгоистичен. Но на следующий год он умер от инфекционного заболевания в возрасте пятидесяти одного года, и один из биографов Альмы зашел настолько далеко, что назвал неверность Альмы косвенной причиной его смерти, — это якобы сломило его дух, не оставило сил, чтобы сопротивляться[279]. Если это было так, власть музы и впрямь можно назвать огромной.

У Альмы были и другие романы, самый страстный — с Оскаром Кокошкой. Она стала женой Гропиуса, а затем развелась с ним, в конце концов выйдя замуж за Франца Верфеля, который в молодости считался одним из самых многообещающих австрийских поэтов, а позже стал автором пользовавшихся огромным успехом романов. Хотя, как и Малер, он был евреем, а Альма отличалась все большим антисемитизмом[280], она последовала за ним в изгнание в США, где он стал чуть ли не

единственным немецким эмигрантом во всем Голливуде, который мог жить на свои гонорары. Однако к тому времени роль Альмы как музы грозила принять карикатурный облик. Некогда будучи супругой одного из величайших композиторов XX века, затем — одного из величайших его архитекторов, она закончила женой человека, по самой известной книге которого поставили сентиментальный голливудский фильм — «Песню Бернадетт».

В своих мемуарах Альма прямо заявила, что роль музы великого человека заменила ей собственный путь к творчеству. Она добавляла:

> «Я похоронила свою мечту, и, быть может, так было лучше; мне посчастливилось увидеть осуществление своих творческих способностей, насколько они у меня были, в уме, намного более великом, чем мой собственный. И все же рана где-то внутри продолжала болеть»[281].

Несмотря на все недостатки, роль музы, по крайней мере музы знаменитости, позволяла прославиться мгновенно, тогда как женщину, выбравшую творческий путь для себя, ждала полная неопределенность, и уже только по этой причине подобная роль была необычайно соблазнительна. Для женщины, придававшей большое значение своей женственности, эта роль была привлекательна, потому что подчеркивала ее загадочность и непохожесть на представителей противоположного пола, а также ее эротическую власть. В то время как заслуги тех, кто выбрал искусство жизни или удел хозяйки салона, были эфемерны, муза гения все-таки достигала своего рода бессмертия. Не раз говорили, что без ее знаменитых мужей и обожателей — в юности ей восхищался и Густав Климт — об Альме Малер бы забыли, тогда как они и без нее остались бы известными. Но о ней, как мы знаем, не забыли. Этих прославленных художников влекло к ней восхищение не только ее красотой, но и ее индивидуальностью, и, поскольку она жила с ними и в их отблеске, то, что в другом случае неминуемо улетучилось бы — ее красота и дурманящее очарование, — отчасти сохранилось.

Если творческие амбиции Альмы Малер боролись с доводами сердца, которые в конечном счете и победили, то жизнь Жоржетты Леблан, ее современницы, могла служить иллюстрацией бесконфликтного, на первый взгляд, сочетания заманчивой роли музы великого человека с собственной творческой карьерой. Ее связь с бельгийским поэтом-символистом Морисом Метерлинком началась, когда она прочла его драму «Пеллеас и Мелизанда». Она была молодой певицей и недавно

получила предложение петь в парижской «Опера-Комик», но немедленно разорвала контракт и отправилась в Брюссель, убежденная, что Метерлинк — ее судьба. Поначалу внешность великого человека застала ее врасплох, но она смогла преодолеть это чувство, рассматривая их взаимоотношения сквозь призму символистского романтизма, тогда как он, даром что был поэтом-символистом, интересовался главным образом спортом, мотоциклами и правильным питанием.

В первые годы их совместной жизни они часами говорили о философии и мистике, и Метерлинк перенес некоторые идеи Жоржетты в свои философские работы. Он даже признавал это: «Я немножко украл у тебя, не так ли?» Эти идеи он всегда приписывал безымянному «другу» или «старому философу». Когда она спросила, почему он отказывается открыто признать ее роль, он ответил, что с его стороны было бы абсурдно цитировать актрису и певицу: никто не воспримет его всерьез. В конце концов он согласился в общих словах выразить ей признательность в посвящении, но после их расставания в следующем издании своей работы он снял посвящение[282].

Слава Метерлинка росла, и Жоржетта все больше времени уделяла организации постановок его пьес, а вскоре и вовсе перестала петь в каких-либо операх, кроме тех, которые были написаны им, — она выступала в «Синей птице» и «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси. Их отношения медленно угасали. Они резко прервались, когда Метерлинк женился на женщине гораздо моложе его[283]. Но Жоржетта сыграла свою роль, даже создала ее, пытаясь вписать своего возлюбленного и себя в вымышленные образы Гения и Музы.

В 1920-е и 1930-е годы сюрреалисты мужчины любили говорить о женщине как о музе, но после Второй мировой войны стоявшая за подобными утверждениями идеализация женщин (какой бы неоднозначной она ни была) вышла из моды. В 1997 году в некрологе о журналистке Лесли Кан- лифф Джонатан Мидс заговорил об исчезновении музы. Хотя Лесли Канлифф построила карьеру, это, писал он, были лишь «рывки, вспышки и ложные проблески». Дело было в том, что «она вложила свой талант в первую очередь в свою жизнь, а не в Harpers and Queen или Sunday Times», и в том, что «она жила посредством мужчин, что не было распространено среди представительниц ее поколения и социального положения». Подобно Барбаре Скелтон, в ней на английский манер сочетались «экзотичность, авантюризм, дилетантство и дендизм». Она переходила от мужчин намного старше ее к тем, кто был значительно моложе, от городского комфорта к полупустым зданиям и загородным коттеджам, ее

связи были «бурными», потому что она слишком много пила и курила. Она готовилась к гибели «со вкусом, словно бы ее смерть была кульминацией самой изящной, легкой и вызывающей драмы»[284].

Существовала еще одна роль, которая позволяла женщинам проявлять заботу о богемных художниках и занимать важное место в богемном обществе, но не была сопряжена с таким риском. Это была роль хозяйки салона. Феномен салона появился во Франции XVII века как протест против легкомысленности придворной жизни, а в XVIII столетии он по-прежнему оставался сферой деятельности женщин-интеллектуалок. В XIX и начале XX века салоны — существовавшие как в светском обществе, так и в богемной среде, а иногда служившие связующим звеном между ними, — играли важную роль. Хозяйка салона отвечала за создание атмосферы, в которой художники, писатели и интеллектуалы могли не только общаться между собой, но и установить связи с представителями профессиональной среды, аристократией или богатыми знатоками и покровителями, которые могли содействовать их карьере.

Так как в XIX веке богемные женщины не могли с такой же свободой, как мужчины, посещать кафе и другие общественные места, они обратили вынужденную необходимость в преимущество, используя феномен салона в своих целях, создавая изысканные интерьеры и атмосферу, привлекавшую интеллектуальную и творческую элиту. Хозяйка салона, будь то женщина из общества или дама полусвета, создавала дружелюбную обстановку, заботилась о своих гостях, выступала в роли покровительницы и, главное, предоставляла сцену, на которой могли блистать ее гости. Красиво обставить гостиную, поставить на стол вкусную еду (для своих постоянных гостей Луиза Коле собственноручно каждую неделю готовила цыпленка по-провансальски) и дать гостям возможность блистать само по себе было искусством, хотя и очень зыбким: заслугам его мастериц, как и заслугам в области организации семейного уклада, суждено было сохраниться лишь в воспоминаниях. В то же время хозяйка салона имела определенную власть над своими гостями и была своего рода духовной спутницей для целой плеяды талантов.

Эта женская роль была достаточно творческой и при этом давала отдачу, а поскольку салон как институт сам по себе приносил пользу художникам и писателям, хозяйки богемных салонов правили бал. Может показаться, что они играют по правилам, заданным обществом, но при помощи салона они завоевывали в нем авторитет. Трудноуловимую природу этого

авторитета иллюстрируют жизни трех знаменитых хозяек салона — француженки, американки и англичанки.

Аполлония Сабатье была внебрачной дочерью провинциального чиновника. Подростком она начала учиться пению, но в первое же ее появление на благотворительном концерте ее заметил банкир Альфред Моссельман. Он уже был женат и поселил Аполлонию на рю Фрошо, близ нынешней площади Пигаль, в районе, тогда известном как квартал Бреда, популярном у художников и женщин легкого поведения.

Скульптура Клезингера 1847 года, «Женщина, ужаленная змеей», для которой позировала Аполлония, вызвала скандал: как предположил Готье, змея понадобилась художнику, чтобы набросить псевдомифологический покров благопристойности на то, что в действительности невозможно было игнорировать — скульптура изображала женщину в судороге оргазма. Хотя у скульптуры было тело Аполлонии, а лицо было изменено, обладающий портретным сходством бюст «мадам А. С.», который на выставке в Салоне (1847) разместили неподалеку от скандальной скульптуры, весьма недвусмысленно намекал, кто послужил моделью для большой скульптуры. Так родилась скандальная слава Аполлонии. (Ее обессмертил и Флобер в своем «Воспитании чувств».)

Довольный Моссельман положил начало традиции ежевоскресного ужина в квартире его любовницы. Готье предложил, чтобы Аполлония сама возглавляла собрание — так появилось ее прозвище «Президентша». Среди завсегдатаев этих воскресных вечеров были писатели Бодлер, Готье, Максим Дюкан, Эрнест Фейдо и художник Месонье. Жена последнего, Эмма, стала близкой подругой Аполлонии, а Готье поощрял визиты к ней своей дочери Юдифи. Однако на этих воскресных вечерах Аполлония была единственной женщиной среди присутствующих: женщин ее круга, скорее всего, покоробили бы непристойные слова и скабрезные шутки, она же, наоборот, могла поддержать беседу в том же духе.

Аполлония Сабатье являла собой богемный идеал: по словам Юдифи Готье, она была статной и красивой, но прежде всего ее отличало выражение триумфа, благодаря которому она, казалось, была окружена ореолом сияния и счастья[285]. Очаровательная, любезная, никогда не покушавшаяся ни на кошелек, ни на литературную славу своих спутников, она была не только хозяйкой, но и музой. Роль музы могла сочетаться с ролью художника и независимой женщины, но в случае Аполлонии мы видим более типичный пример того, как эстетический вкус и своеобразие воплощались в искусстве жизни.

Большинство тех, кто знал Аполлонию, говорили, что она всегда весела и жизнерадостна, хотя в оценке братьев Гонкур, со снобизмом называющих ее грубой, невоспитанной, вульгарной и банальной, чувствуется характерное раздражение[286]. Ее неудавшийся роман с Бодлером, который в тревоге ретировался, проведя с ней одну ночь, не вывел ее надолго из душевного равновесия; и даже когда в 1860 году Моссельман вдруг отказался от ее услуг, Юдифь Готье застала ее такой же обаятельной и радостной, как всегда, хотя теперь та жила в бедности, в маленькой квартире, готовила себе сама и пыталась заработать хоть немного денег рисованием портретов-миниатюр. (В 1861 году она выставлялась в Салоне, а в 1862-м — в «Салоне отверженных», и это было типично для многих богемных женщин, обладавших хотя бы зачатками художественного дарования, так и не получившего развития[287].)

Она вновь зажила богато, сойдясь с состоятельным Робертом Уоллесом, оставившим ей крупную сумму денег, когда их связь прекратилась[288]. Позднее она благополучно жила в Нёйи с еще одним любовником и снова держала салон, но уже не привлекала таких знаменитых художников, каких она принимала у себя в молодости.

Самой знаменитой хозяйкой богемного салона в Америке можно назвать Мэйбл Додж-Люэн. Проживя несколько лет во Флоренции, в 1913 году она вернулась в США. Богатый, но все больше раздражавший ее своей вульгарностью муж («я так устала от заурядности Эдвина») приобрел для нее великолепный дом — виллу Курония, где она устраивала вечеринки для золотой богемы из разных стран. В Нью-Йорке Эдвин Додж устроил свою жену в двухкомнатной квартире к северу от Вашингтон-сквер, после чего тактично старался не обременять ее своим присутствием. Мэйбл выбелила стены в своем новом жилище, обставила его «изысканными старинными французскими стульями серого цвета и шезлонгами, обитыми тканью светлых оттенков, серо-голубого и бледно-желтого», и украсила его коллекцией цветного стекла. Закончив свои приготовления, она при содействии двух писателей, Линкольна Стеффенса и Карла Ван Вехтена, вошла в творческие круги Нью-Йорка.

В 1913 году состоялась знаменитая Арсенальная выставка, крупная Международная выставка современного искусства, которая проходила в здании Арсенала Шестьдесят девятого нью-йоркского полка на Лексингтон-авеню и шокировала жителей Нью-Йорка представленными на ней скандальными произведениями европейских модернистов того времени. Живя в Италии, Мэйбл была знакома с Гертрудой Стайн, и ее статья о

творчестве американской писательницы вместе с литературным очерком Стайн «Мэйбл Додж на вилле Курония» была опубликована на страницах журнала Arts and Decoration к открытию Арсенальной выставки. Таким образом, Мэйбл оказалась в центре внимания в поворотный для американской культуры момент.

Хотя она принимала участие в жизни Гринвич-Виллидж на протяжении всего нескольких лет, с 1913-го по 1917-й, это были годы первого расцвета Виллидж. Ее участие заключалось в том, что в 1913–1914 годах она устраивала вечера, предоставляя площадку для обмена революционными идеями и настроениями, увлекавшими богему. Программа вечера, как правило, состояла из выступления докладчика с последующим обсуждением. Как-то Большой Билл Хейвуд (один из основателей организации «Индустриальные рабочие мира») обратился к собравшимся художникам, заявив, что «творческие люди считают себя особенными и ни на кого не похожими, что когда-нибудь появится пролетарское искусство, что государство будет следить за тем, чтобы каждый творил и чтобы у каждого было время творить». В другой раз Хейвуд и Элизабет Герли Флинн спорили с Эммой Гольдман и ее товарищем-анархистом Александром Беркманом. Были вечера, посвященные темам контроля рождаемости, женского суфражистского движения, конфликта полов и психоанализа. Были и менее интеллектуальные вечера: например, на первый из них Ван Вехтен привел двух чернокожих танцоров из Гарлема, а в другой раз Мэйбл и ее гости принимали мескалин[289].

Для Мэйбл, как и для многих богемных женщин, радикализм в искусстве не ограничивался чисто художественным новаторством, но был сопряжен с расширением границ собственного опыта, и вскоре она познакомилась с радикальным журналистом Джоном Ридом, в которого страстно влюбилась. В то время он помогал бастовавшим рабочим шелкопрядильной фабрики в Патерсоне, штат Нью-Джерси. Забастовка получила поддержку нью-йоркской богемы, в том числе в ней поучаствовала и Мэйбл Додж — она стала одним из главных инициаторов и организаторов рабочей демонстрации, которая должна была привлечь внимание и вызвать сочувствие общественности к проблемам рабочих Патерсона. Демонстрация прошла успешно, однако в конечном счете забастовка все же провалилась. Роман с Ридом также начал угасать — Мэйбл жаждала безраздельной любви, но тем самым лишь приближала разрыв. «Как только я отдала все Риду, я думала только о любви, все остальное было для меня потеряно, — писала она. — Мне

казалось, что все отнимает его у меня, а меня уже ничто в жизни не может пробудить, кроме его прикосновения». Лишь после расставания с Ридом силы вернулись к ней: «Странно было, что, пока я жила вместе с Ридом, я чувствовала себя совершенно обессиленной». Хатчинс Хэпгуд сравнивал ее со «срезанным цветком… из-за этого она находится в постоянном движении; она неустанно ищет удовлетворения, которого какой-то злой рок ее лишил»[290].

После того как их роман подошел к концу, она вступила в еще одну не принесшую удовлетворения связь, на этот раз со скульптором, но в 1917 году переехала в Таос в Нью-Мексико, где вышла замуж за американского индейца Тони Люэна. Она вновь выступала в роли хозяйки (принимая у себя, в частности, Д. Г. Лоренса, Фриду Лоренс, Дороти Бретт) и проявляла интерес к положению американских индейцев, поддерживая местную культуру и ремесла.

В Британии Лоренсы и Дороти Бретт часто бывали в доме леди Оттолайн Моррелл. Она оборвала все связи с высшим обществом, когда вышла замуж за Филипа Моррелла, члена парламента от либеральной партии, и свела знакомство с богемой и кружком Блумсбери, привлеченная обществом художников и ролью хозяйки салона, в которой она черпала удовлетворение.

Ее знаменитые четверги начались в ее доме на Гоуэр-стрит в 1907 году. На ужин приглашали нескольких близких друзей, а позже подтягивались остальные гости. Нередко устраивался концерт, после которого ее муж играл на пианоле танцевальные мелодии. На этих вечерах часто наряжались в маскарадные костюмы, и Д. Г. Лоренс, карикатурно изобразивший Оттолайн в Гермионе Роддис, героине романа «Влюбленные женщины», описал один такой случай:

> «Вошла служанка с охапкой платьев, шалей и шарфов — почти все в восточном стиле, такие вещи Гермиона с ее пристрастием к красивой и экстравагантной одежде постоянно коллекционировала. <…> Решено было поставить небольшое балетное представление в стиле русских балетов Павловой и Нижинского»[291].

В период Первой мировой войны Гарсингтон-Мэнор, загородный дом Морреллов близ Оксфорда, стал местом встреч и убежищем для их друзей из богемной и интеллигентской среды. Среди многочисленных гостей этого дома были Литтон Стрейчи, Дороти Бретт, Д. Г. Лоренс, Фрида Лоренс и Олдос Хаксли. Там

гостили Генри Лэм и Бертран Рассел — оба были любовниками Оттолайн, — а также жили уклонисты от службы в армии, которым не позволяли идти на войну убеждения и которым Морреллы в качестве альтернативного места прохождения службы предоставили свою ферму.

Местные жители называли Оттолайн «цыганской королевой», и сама Оттолайн говорила о «дикой, богемной, творческой» стороне своего характера, которая «ни в чем не находит выражения», кроме как в ее «необычном выборе цветов, одежды и картин»[292]. Джульетта Хаксли, которая два года жила в Гарсингтоне в качестве гувернантки (и там встретила Олдоса Хаксли, ставшего ее мужем), отмечала, что Оттолайн «жаждала творчества». Как и Дорелия Джон, она обладала талантом к созданию прекрасных интерьеров, декораций и атмосферы. Дома, где она жила, «сами по себе были произведениями искусства… приятные цвета, гармоничные сочетания, картины, абажуры, приглушенный свет которых создавал интимную обстановку». Занавески в комнатах в Гарсингтоне были светло-вишневого или лимонно-желтого цвета, стены — выкрашены в темно-красный или обшиты панелями розовато-серого цвета, и «в любое время года, при любом настроении Гарсингтон-Мэнор оживал благодаря таившейся в нем красоте: краскам, переливам, озерцам света под широкими абажурами, легкому аромату благовоний, будившему чувство превосходства, чувство, будто находишься внутри произведения искусства»[293].

Оттолайн Моррелл и Мэйбл Додж были богатыми[294] женщинами с хорошими связями, и своей независимостью были обязаны покладистости и поддержке своих мужей. Однако каждая из них играла в своем кругу роль изобретательной и гостеприимной хозяйки. Они были эмоционально сосредоточены на мужчинах, и эта роль, по-видимому, сочеталась для них с поисками эротического удовлетворения или даже способствовала им. Но они не относились к другим женщинам пренебрежительно или с презрением.

Этого нельзя сказать о Мюриэл Белчер, которая в 1950-е годы превратила свою «Комнату в колонии» в Фицровии фактически в салон. Женщина с властным характером, которую только и могли признать в это не жаловавшее женщин время, она удостоилась звания богемной «легенды». Помимо молодых красавиц и натурщиц, Кармел, ее подруги из Вест-Индии, и спившейся Нины Хэмнетт, она была одной из немногих женщин в этом обществе. Она не жаловала своих посетителей, говорила о мужчинах в женском роде, как принято было в кругах гомосексуалистов, а те, кого она невзлюбила, получали от нее прозвище «Лотти», но

такая мизогиния соответствовала агрессивному духу эпохи. «В начале 1950-х все были ужасающе грубы друг с другом, — писала Генриетта Мораэс, которая попала в Фицровию, когда ей было девятнадцать. — Я очень стеснялась этой пугающей компании и совсем не могла говорить… Каждую ночь были драки, оскорбления сотрясали воздух… Все критиковали друг друга, но беседа поддерживалась на высоком уровне»[295].

Хозяйка любого успешного салона должна была либо обладать способностью создавать атмосферу, которая притягивала гостей и позволяла им блистать, либо сама превратиться в необыкновенную личность. В Мюриэл Белчер соединилось и то и другое. Ее гениальность, по словам одного из завсегдатаев Colony Room («Комнаты в колонии»), заключалась в «умении смешивать своих посетителей»[296]. Поэтому в ее заведении можно было встретить более разнообразную, иногда весьма неожиданную публику, чего не было в других питейных клубах, каждый из которых был рассчитан на узкую группу клиентов, будь то геи, полицейские или только начавшие выходить в свет девицы со своими кавалерами. Но главный секрет успеха Colony Room состоял в том, что «Мюриэл создала атмосферу, где вы могли быть самим собой». Такая атмосфера сложилась отчасти благодаря безошибочному чутью Мюриэл, которое подсказало ей подружиться с Фрэнсисом Бэконом из расчета, что за ним потянутся интересные люди. Бэкон и Мюриэл поладили с первой же встречи, и Мюриэл предложила платить молодому художнику десять фунтов в неделю: «И можете пить здесь совершенно бесплатно, и не считайте это зарплатой, а просто приводите людей… людей, которые вам нравятся». Бэкон согласился и избрал Colony Room своим домом вне дома, называя ее «местом, где вы избавляетесь от комплексов. Оно не похоже ни на одно другое. А ведь именно этого в конечном счете все мы ищем, разве нет? Места, где легко и свободно»[297].

С таким определением Colony Room, вероятно, согласились бы не все, но оно отражало одну из особенностей богемы в целом. Присутствие гей-субкультуры было настолько выражено по той причине, что богема предоставляла геям и лесбиянкам место в своем кругу, допускала большую открытость, чем какой-либо другой социальный круг.

Лесбийский союз двух женщин был полной противоположностью отношениям художника и музы и, вероятно, это был более приемлемый компромисс для тех женщин, которые хотели сохранить свою независимость. В литературе лесбиянки могли изображаться как стремящиеся к разрушению или изуродованные, бесплодные женщины, но это была мужская

фантазия, имевшая мало общего с веселой и деятельной жизнью, какую они вели в действительности, образовывая в богемной среде свои альтернативные салоны и кружки. До Первой мировой войны гостьями лесбийского салона Натали Клиффорд Барни были в основном богатые и/или принадлежащие к высшему классу женщины, так как лишь они могли вести независимую жизнь и чувствовали себя достаточно уверенно, чтобы пренебрегать условностями. К 1920-м годам эта субкультура влилась в богемную среду.

В период между войнами Адриенна Монье содержала «Дом друзей книги» на рю л'Одеон, один из важнейших литературных центров города и даже всего западного мира. Она собирала у себя лучших современных писателей, а книжная лавка выполняла функцию культурного центра и библиотеки; здесь регулярно устраивались поэтические чтения и литературные вечера. Через дорогу Сильвия Бич, ее подруга, открыла свой магазин «Шекспир и компания», посвященный английской литературе, и отношения между двумя женщинами сыграли важнейшую роль в укреплении репутации Парижа как столицы мировой литературы. Именно Сильвия Бич издала отдельной книгой «Улисса» и оказывала Джеймсу Джойсу поддержку и помощь (без особых изъявлений благодарности с его стороны)[298].

Еще одной женщиной, поддерживавшей Джойса, была Маргарет Андерсон. Она вращалась в кругах чикагской передовой литературной богемы. В 1914 году, вознамерившись бороться с цензурой, она основала чрезвычайно влиятельный и известный журнал Little Review, на страницах которого более десяти лет публиковались самые скандальные для своего времени произведения. В нем печатались отдельные главы из «Улисса», из-за чего весь тираж журнала несколько раз сжигали и один раз возбудили против него судебное разбирательство. Журнал менялся по мере того, как менялись политические и литературные пристрастия Маргарет. Когда она познакомилась с Эммой Гольдман и на некоторое время превратилась в убежденную анархистку, то начала пропагандировать эти взгляды на страницах журнала, не боясь потерять не столь радикально настроенных подписчиков и спонсоров.

Денег у нее никогда не водилось, и однажды журнал настолько увяз в долгах, что, спасаясь от кредиторов, Маргарет вместе с сестрой Лоис, двумя ее детьми и роялем вынуждены были на лето укрыться на берегу озера Мичиган. «Репортеры прослышали про нас и приняли нас за экологическую колонию, сторонников эллинистического возрождения, группу чудаков-художников, последователей Ницше»[299]. (В этом списке

перечислены некоторые важнейшие увлечения богемы того времени.)

Она не возражала против этих богемных трактовок, так как настаивала, что свободна от любых ярлыков, навязанных обществом, и гордо заявляла, что держится «большей частью в стороне от всего, что присуще женской природе». «У меня нет своего места в мире», — писала она в автобиографии. Она не была ни женой, ни матерью, ни любовницей, но полагала, что успешно сумела избежать всего того, что приписывалось женской доле.

В 1916 году она познакомилась с Джейн Хип, красивой женщиной, одевавшейся в мужскую одежду. Закончив обучение в Чикагском институте искусств, она играла в маленьком театре в Чикаго и создавала для него декорации[300]. Джейн присоединилась к Андерсон в работе над Little Review, и вскоре они переехали в Гринвич-Виллидж.

Обе женщины были сторонницами крайнего индивидуализма, и даже в среде Гринвич-Виллидж оказались в оппозиции. «Нас считали бессердечными, безалаберными, безжалостными, разрушительными… Искренность тогда высоко ценилась… „Никогда не могла понять, почему всех так привлекает искренность“, — говорила Джейн. Из-за того, что мы всегда могли рассмеяться, нас подозревали в легкомыслии… но через час-другой обнаруживалось, что мы два простых искренних человека с серьезными мыслями»[301].

Тяжело переживавшая расставание с Метерлинком, Жоржетта Леблан после Первой мировой войны попыталась возобновить свою карьеру певицы, гастролируя по Соединенным Штатам. Так она встретила Маргарет Андерсон, которая страстно ею увлеклась.

В 1920-е годы они переехали в Париж, где к ним присоединилась Джейн Хип, теперь уже со своей новой любовницей, и вскоре влились в общество других лесбиянок-иностранок, обосновавшихся в Париже. Среди них были Джуна Барнс со своей подругой Тельмой Вуд, Долли Уайльд, племянница Оскара Уайльда, Джанет Фланнер, писавшая о парижских новостях для New Yorker, и ее любовница Солита Солано. Они жили в дешевых отелях, ели в местных ресторанчиках и были свободны от каких-либо домашних хлопот. Солита была особенно близка с Маргарет и Жоржеттой, разделяя их интерес к мистическому учению Гурджиева, который вместе со своими последователями жил неподалеку от города.

Эти женщины, знакомые между собой, придерживались взглядов, которые назвали женской верностью: отказ от ревности

и собственничества в сексуальных отношениях в сочетании с солидарностью и дружбой, взаимовыручкой, когда это требовалось. Так, Джуна Барнс продавала по частям снабженные комментариями рукописи «Улисса», чтобы поддерживать эксцентричную баронессу фон Фрейтаг-Лорингофен в ее парижской квартире, пока в 1927 году баронесса и ее собака не умерли от утечки газа[302]. Другие члены группы, в свою очередь, заботились о Джуне, когда после расставания с Тельмой Вуд она начала пить.

Однако лесбийские отношения не избавляли ото всех проблем гетеросексуальной любви. Десятью годами раньше Кристофер Сент-Джон, ведя свободную жизнь в Лондоне, флиртовала с мужчинами. Но ее главным образом привлекали представительницы ее пола, и случайные дружеские связи ушли в прошлое, когда она познакомилась с Эди Крейг, дочерью Эллен Терри. Она посвятила Эди всю себя и пыталась покончить с собой, услышав о ее помолвке. Помолвка расстроилась, и женщины остались вместе, участвовали в театральной жизни и были активно вовлечены в суфражистское движение. Позже они переехали в Рай, город в графстве Сассекс, где жили втроем с художницей Клэр Этвуд (Тони) и сблизились с Рэдклифф Холл. Они посвятили себя сохранению памяти Эллен Терри и время от времени устраивали гала-представления. Отношения Эди и Крис никогда не были простыми, особенно когда шестидесятилетняя Крис безнадежно влюбилась в Виту Сэквилл-Уэст. Даже жизнь, посвященная другой женщине, была сопряжена со своими тяготами и травмами, и некоторые представительницы лесбийских кругов выступали в уже знакомых нам ролях музы и жены: например, Уна, леди Трубридж, спутница Рэдклифф Холл, выступала в этом союзе в совершенно традиционной роли[303].

В 1960-е годы, когда богема сливалась с новыми формами контркультуры, роль музы могла снижаться до еще более подчиненной роли фанатки рока. Женщин больше не возводили на пьедестал, даже временно. Однако за счет размывания культурных границ и расширения самого понятия культуры женщины могли, проявив настойчивость, обратить все существовавшие противоречия себе на пользу.

Так, например, Джудит Малина, жена Джулиана Бека и соосновательница «Живого театра», революционного для своего времени театрального содружества, находилась под влиянием трактата «Белая богиня» Роберта Грейвса и считала себя музой своего авангардного спутника-творца. Однако это не помешало ей заниматься актерской деятельностью, отстаивать свои анархистские и пацифистские идеалы и в этом вдохновляться

примером Дороти Дэй, хотя Малина и не разделяла ее приверженности католицизму.

Супруги набирались опыта вместе и врозь: Джулиан принимал отношения Джудит с другими мужчинами, она — его гомосексуальные связи. Находясь в центре сложной сети эротических взаимоотношений, они воплощали наиболее радикальные черты 1960-х годов — как в художественном, так и в личном плане. Избранная ими тактика была столь бескомпромиссной, а их постановки — столь вызывающими (самыми скандальными были «Связь», где говорилось о наркотиках, и «Гауптвахта», посвященная жестокости в армии), что они постоянно подвергались цензуре, а их авторы — суду и тюремному заключению. Положение в конце концов стало настолько невыносимым, что они на некоторое время покинули США, превратившись в гастролирующий театр в изгнании[304]. Бескомпромиссность и стойкость Джудит Малины были неотделимы от ее творчества и веры в себя. В 1991 году она получила небольшую роль в фильме «Семейка Аддамс» (деньги были нужны на поддержание ее театра). Когда разразилась война в Персидском заливе, на съемочной площадке всем раздали по маленькому американскому флагу, чтобы прикрепить его к одежде; Джудит отказалась, и этот жест стоил ей роли в продолжении фильма[305].

В 1970-е годы феминистские художницы и искусствоведы выразили протест против объективации женщин в высоком искусстве и в массовой культуре. Они исследовали факты и причины того, что женщин исключали или не допускали в считавшиеся мужскими сферы и профессиональные сообщества, и заново открыли женщин-художниц. Кроме того, они изучали природу мужского взгляда в культуре, характеризующегося вуайеризмом и приведшего сначала к объективации, а потом фрагментации женского тела, превращению женщины в набор сексуально привлекательных деталей и даже разрозненных частей.

Волна феминистской критики в истории искусства обошла вниманием женщин — представительниц богемы. Это особенно странно, если учесть, что движение за права женщин на Западе и богема имели множество общих идей и сходных интересов: от живописной одежды до житья в коммунах, от коллективной заботы о детях до здорового питания, от запрещенных веществ до сексуальных экспериментов. На связь между политизацией повседневности и ранней богемой никогда не обращали внимания. Феминисток 1970-х и 1980-х годов интересовала борьба женщин-художниц за признание, а они видели себя частью

культурной революции в целом. Но, подобно разным богемным кругам в Гринвич-Виллидж или в мюнхенском Швабинге до Первой мировой войны, феминизм и богема сосуществовали, но не встречались.

Устойчивым, хотя и трудноуловимым последствием феминизма 1970-х годов было изменение самовосприятия и самосознания женщин. Это произошло, когда преобразованная экономика западных стран создала более благоприятные условия для женского трудоустройства, хотя это и не были те условия, о которых мечтали феминистки. Одним из итогов можно назвать то, что к 1990-м годам сформировался идеальный образ материально и сексуально независимой женщины. Теперь предполагалось, что женщины должны совмещать работу с материнством, и выражение «традиционные семейные ценности» уже необязательно относилось к жене и матери, сидящей дома, — идеалу, который уже — по крайней мере, открыто — мало кто поддерживал, за исключением крайних консерваторов и религиозных групп[306]. Женщины творческих профессий смогли рассчитывать на большее признание, хотя им по-прежнему приходилось бороться за то, чтобы их оценивали наравне с мужчинами.

В то же время феминизм обесценил роль музы и способствовал пересмотру представления о том, что она приносит удовольствие. Жить ради любви, жить интересами мужчин, посвятить жизнь созданию благоприятной среды для развития мужского гения, отдавать свои творческие силы искусству жизни — все это в новом тысячелетии было уже трудно себе представить. В эпоху, когда лесбийские пары перестали считаться чем-то неприличным, очарование порока труднодостижимо — и вызывает настороженность.

Если сегодня, в начале XXI века, еще остались богемные героини, ими восхищаются прежде всего за их профессиональные достижения. Так, в наивном интервью с британской издательницей Александрой Прингл Джоанна Бриско назвала ее «сумасбродной и богемной». «Поразительно худая» и «источающая смутное обаяние… днем она поднималась к высотам издательской сферы, а ночью ее часто можно было увидеть лежащей на диване в клубе „Groucho“ в полупрозрачном платье в античном стиле, оборванном в процессе бурного веселья и опьянения». Вот как описано посещение ее дома в Хэмпстеде: «Босиком она ведет меня мимо успокаивающих островков беспорядка в комнату, где царит притягательная разруха: разорванные старинные занавески, шезлонги, старый фарфор, произведения крупных современных художников, расшитые

банкетки. Она садится, скрестив ноги, словно прекрасная натурщица из шестидесятых, никогда не покидавшая Челси»[307]. Тем не менее речь о богемной героине 2000-х, сочетающей «веселье на вечеринках с тяжелой работой».

Карьера Прингл началась в 1970-е годы в феминистском издательстве Virago, и ее историю успеха можно назвать типично феминистской. Но богема и феминизм до сих пор уживаются с трудом. Американская писательница Камилла Палья, которая позиционирует себя как феминистского и культурного маргинала, считала Мадонну и принцессу Диану иконами феминизма, но в то же время всегда признавала, что традиционная высокая культура играет для нее первостепенную роль. Ее видение феминизма крайне провокационно: рассуждая об искусстве, она исходит из убеждения, что творческий импульс присущ мужской природе, — крайне консервативная точка зрения; называя себя лесбиянкой, она в своей трактовке эротического опирается на заимствованное у Лоренса понятие фаллической силы, поэтому она своего рода Айн Рэнд, если бы та писала в 1990-х годах, чем на теоретика феминизма.

Британский кутюрье Вивьен Вествуд отрицала феминизм, считая его антисексуальным. Наряды, которые она создает последние десять лет, подчеркивают сексуальную власть, которой обладают женщины. В 1970-е годы она получила известность как дизайнер, стоявший у основ панк-культуры. В то время она работала в технике бриколажа и играла на контрастах, вдохновляясь детской изобретательностью, сделавшей панков такими, какими они были. Многие панки утверждали задним числом, что панк-культура не имела отношения к политике, «это был просто хаос». «Вначале, — говорил Бой Джордж, — было просто желание устроить маскарад, выглядеть нелепо и развлекаться»[308]. Но это не совсем справедливо. Панк-культура выражала гнев молодежи, которая жила в условиях разваливающейся экономики, под управлением утративших связь с действительностью политиков. Панк был связан с политикой в той же мере, в какой с политикой был связан нигилизм. Панки говорили о буйстве, шоке, насилии, порнографии, анархии и саморазрушении. Вивьен Вествуд облекла в визуальную форму идеи Малькольма Макларена, основателя панк-группы Sex Pistols. Их магазин в Челси, в разное время носивший названия «Секс», «Бунтовщики» и «Слишком короткая жизнь, слишком ранняя смерть», стал штаб-квартирой панк-движения.

Вивьен Вествуд никогда не отличалась склонностью к сестринской солидарности и, когда ее отношения с Макларен распались, стала присматриваться к другим мужчинам в поисках

идей и вдохновения. Когда в 1980-е годы она попала под влияние гуру Гэри Несса, она окунулась в незнакомый мир книг, искусства и музеев. У нее возникла мысль возродить культуру салона — хотя в силу своей язвительности и поглощенности собой она была лишена черт, необходимых его хозяйке для успеха. Она придерживалась элитистских взглядов, не отвергала «цивилизацию», и вторила Нэссу в его ненависти к массовой культуре: «Бунтуют всегда против традиции, — настойчиво повторяла она. — Сегодняшняя традиция — уродливая поверхностность, деспотически навязываемая нам Голливудом: никто не должен казаться лучше других, все должны выглядеть одинаково. Элитизм и исключительность искореняются. А ведь раньше двигателем прогресса были авангардисты, а они всегда оставались элитой»[309].

Журналисты списали эти высказывания на эксцентричность натуры, поставив под сомнение образованность и интеллект Вествуд, но, несмотря на свой успех и известность в качестве модельера, Вивьен Вествуд во многом напоминала представителей традиционной богемы прошлого поколения. До конца 1990-х годов она жила в многоквартирном доме на юге Лондона и передвигалась по городу на велосипеде. Более того, она придерживалась взглядов, которые могут показаться консервативными на фоне солидарности с панк-культурой, и в ее творчестве нашел отражение типичный для богемы конфликт между политическим радикализмом и стремлением к чистому искусству. Богема всегда отличалась внутренней неоднородностью, сочетанием реакционности и радикализма. В позднем творчестве Вествуд по-прежнему можно было усмотреть отсылку к прежним идеалам богемы — это проявлялось в индивидуализме ее взглядов и ее приверженности красоте и эстетике. Так, в работе над своей коллекцией «Портрет» 1990 года она вдохновлялась полотнами старых мастеров, создавая корсеты, расписанные пасторальными сценами, украшая свои модели узорами в стиле рококо и крупными жемчужинами, а в начале 1990-х годов, когда в мире разразился экономический кризис, она представила «роскошные коллекции». В то время как большинство дизайнеров «робко предлагали… скромные, неброские фасоны… отвечая на популярную критику высокой моды, которая представлялась не только неизбежно устаревшей, но к тому же сомнительной с нравственной точки зрения и вредной — с экологической». Ее коллекциям, наоборот, была присуща «дерзкая барочность… их отличала пышность, четкость формы и привлекающий внимание драматизм»[310].

В качестве музы нового тысячелетия Вествуд может

показаться неподходящей или даже нелепой фигурой. Но она настойчиво стремилась противостоять мейнстриму; со вполне оправданной настороженностью она относилась к поверхностному популизму бывших радикалов и бунтарей, которые теперь начали становиться частью поп-культуры. А в культуре, где элитизм превратился в смертный грех, ее неполиткорректность может выглядеть более революционно, чем вызывающие музыкальные клипы и рейв-клубы (о которых речь пойдет в четырнадцатой главе). Следует также признать, что идеал феминисток 1970-х годов — соединить политику с искусством и определить искусство в политических категориях (определение, которое сейчас кажется достаточно узким) — не удалось полностью осуществить. Более того, в ходе своей эволюции в 1990-е годы феминизм просочился в мейнстрим, ослаб и исказился, приобретя не столько популистский, сколько конформистский характер, став скорее частью современной трудовой этики, чем богемной игры.

Дизайнер: Мария Ванюшина.
Фотограф: Анна Федорова.
Модель: Екатерина Дюрр.

Глава 9. Изгнанники среди изгнанников

> *Существует зона небытия, поразительно опустошенная и бесплодная территория, совершенно голый откос, где может родиться настоящий бунт. В большинстве случаев темнокожие лишены возможности превратить эту яму в настоящий ад.*
>
> *Франц Фанон. Черная кожа, белые маски*

После смерти Рембо Верлен говорил о своем давно потерянном друге как о «белом негре, прекрасно воспитанном, беспечно пытающемся воспитывать других дикарей»[311]. Шестьдесят лет спустя Норман Мейлер вернулся к этой теме. Как Бодлер отождествлял себя со старьевщиками, изгоями той эпохи, так и Мейлер хотел заявить о своем родстве с самой угнетенной группой в Америке времен Эйзенхауэра: «И является новая разновидность искателей приключений, созданная городской реальностью порода людей, слоняющихся в ночи с надеждой что-то свершить и принимающих кодекс поведения черных, который лучше всего отвечает сути их собственного существования. Хипстер вобрал в себя экзистенциальные начала негра, и мы можем… назвать его белым негром»[312]. Мейлер признавал, что жизнь афроамериканца опасна: «Любой желающий выжить негр должен с первого своего дня на земле приучить себя к опасности», — но, описывая в романтической манере тот способ выживания, который, как он полагал, выработало для себя чернокожее население США, он скатывался к шаблонам и стереотипам. Его герои оставались живы именно из-за постоянной опасности, нависшей над ними: «Каждой клеточкой своего существа сознавая, что жизнь есть война, и только война, негр… редко мог себе позволить считаться со сдерживающими нормами цивилизации, и в целях самозащиты он прибег к примитивности». Темнокожий «жил в безмерном настоящем, жил ради своих загулов в субботу вечером, жертвуя пирами духа во имя более для него обязательных пиров тела, а созданная им музыка донесла особое качество негритянского существования, таящуюся в нем ярость и бесконечные оттенки радости, и жажды… и отчаяния, и крика в минуту оргазма. Ибо джаз — это и есть оргазм, музыка

оргазма… оттого она стала внятной всем, оттого… она осталась самым простым и понятным способом выразить те самозарождающиеся экзистенциальные состояния, которые были внятны и некоторым белым…»[313]

В этом смысле Нила Кэссиди можно назвать «белым негром», но если среди богемы, которую буржуазное общество воспринимало как Другого, были свои «белые негры», тогда те люди и те культуры, которые не принадлежали ни к белой расе, ни к Западу, оказывались в роли «Другого» уже по отношению к богеме. Богема с присущей ей критикой западного общества представляла собой западный феномен. Поэтому не стоило удивляться, что в поисках убежища от индустриальной цивилизации богемные художники романтически обращали взор к далеким культурам, пытаясь найти в более примитивных обществах непосредственность и подлинность, утраченные, по их мнению, на Западе. Байрон любил Грецию, страну, где он мог быть самим собой, считаясь с гомосексуальной стороной своей природы, что было невозможно в Лондоне эпохи Регентства. И следующие поколения богемных путешественников тоже нередко исходили из предположения, что в Испании, Египте или на Таити обнаружат сексуальность, не затронутую буржуазной моралью и истощенной, ослабленной, упадочнической западной цивилизацией.

Например, в 1850 году Флобер со своим другом Максимом Дюканом отправился в Египет в надежде на экзотические сексуальные приключения. Во время своей поездки он провел ночь со знаменитой куртизанкой Кучук Ханем. Некоторые исследователи полагают, что у него были сексуальные связи с мужчинами[314].

Во Франции были цыгане, от названия которых богема и получила свое имя. Цыгане зримо представляли Другого, бродили ли они по провинции или жили в состоящих из хибарок городках в Батиньоле и Бельвиле на окраинах Парижа. Полиция и закон преследовали и разгоняли их, а они героически выживали. Они становились живыми моделями для художников и играли роль изгоев, с которыми художники себя идентифицировали. Ощущая свою связь с этой настоящей богемой, богема художественная использовала ее в качестве темы своих картин и фельетонов, обращенных к буржуазной публике. Это заставляет историка искусств Мэрилин Браун критиковать миф о богеме как совершенно лишенный подлинных оснований и по сути эксплуататорский[315]. Однако, хотя, с одной стороны, такая позиция в каком-то плане убедительна, она проецирует характерные для конца XX века рассуждения о политике на

общество совершенно иного типа, в котором те, кто мечтал убежать от западной цивилизации, еще не понимали, насколько эксплуататорской она может быть.

Когда в 1840-е годы Готье и Александр Дюма путешествовали по Испании, они часто одевались в цыганские костюмы, словно бы стараясь сделать желанное сходство более реальным, и для многих писателей (мужчин) страстно желаемый ими побег в экзотические страны действительно становился реальностью. Жерар де Нерваль, например, много путешествовал по разным странам в поисках приключений и материала для своих произведений. Для Петрюса Бореля изгнание в Алжир стало смертью, а Флобер отправился в Египет в поисках «фантастической альтернативы», тайны, яркости, «непохожей на серые тона французской провинции»[316]. Однако, когда он добрался до Северной Африки, его поразила ее «обветшалость и дряхлость», и Восток, созданный им на бумаге, как в дружеской переписке, так и в литературном творчестве, был «искусственной моделью», стереотипным западным образом красочной восточной экзотики[317]. Тем не менее он понимал, что «обветшалость и дряхлость» стали уделом также и Европы, утратившей естественность и жизненную силу.

Ненависть Бодлера к буржуазии также проявлялась в идеализации неиндустриальных обществ:

> «Теория истинной цивилизации. Она не в газе, не в паре, не в столоверчении. <…> Кочевые народы, пастухи, охотники, земледельцы и даже людоеды — все они могут превзойти своей энергией, своим личным достоинством наши западные расы»[318].

Современному человеку такие слова покажутся снисходительными, потому что достоинство здесь звучит как эвфемизм для отсталости в развитии, недостатка утонченности и суррогата местного колорита, вырабатываемого для туристов.

Хотя ассоциация Востока с сексуальным потенциалом и опасностями, с жизненной силой и плодородием была устойчивой и разделялась, конечно же, не только богемными художниками и не только художественным сообществом, именно благодаря богеме фантазия о бегстве в экзотические страны и о погружении в эротические переживания оформилась так четко. Для многих богемных художников это двойное бегство было частью радикальной стратегии, состоявшей в том, чтобы бросать вызов буржуазному обществу и расшатывать его основы, но сегодня трудно удержаться от мысли, что эти идеи были попросту обратной стороной империализма. Даже в 1840-е годы они, по-

видимому, были неотделимы от своего рода потребительского отношения, и восхищение Востоком скрывало под собой агрессию эксплуататора. Например, Готье прекрасно понимал, каким образом культура завоеванной страны может придать империи элегантный лоск:

> «Мы завоевали Алжир, и Алжир завоевал нас. Наши женщины уже носят шарфы… как у рабынь из гарема, наши молодые люди примеряют бурнусы из верблюжьего волоса. Классическая шапочка из кашемира уступила место феске, все курят кальян, гашиш приходит на смену шампанскому… [мы] усвоили все привычки Востока — настолько простая жизнь превосходит нашу так называемую цивилизацию. Если так пойдет дальше, Франция вскоре станет мусульманской страной и мы увидим белые купола мечетей… на наших горизонтах и минареты, соседствующие с колокольнями»[319].

Готье добавил, что ему было бы по душе такое вторжение, но его легкомысленный, даже для газетной заметки, тон сводит арабскую культуру к ее поверхностным чертам, а мысль о мечетях в Париже звучит как шутка.

В то же время богемный Париж был кладезем различных возможностей для творческих людей, не принадлежащих к белой расе. Готье сдружился с темнокожей певицей Марией Мартинес, известной как «черная Малибран», но когда она поцеловала Эрнесту Гризи, та в отвращении отшатнулась и позднее отзывалась о Мартинес в совершенно расистском духе (возможно, еще и завидуя ей как сопернице по сцене). Готье, однако, продолжал покровительствовать артистке на протяжении ее неровного и неуверенного творческого пути и даже написал для нее оперетту — «Негритянка и паша»[320].

Жанна Дюваль, любовница Бодлера, была смешанных кровей, а одним из ближайших друзей поэта можно назвать Александра Прива д'Англемона, в 1830-е годы игравшего видную роль в Латинском квартале. Он был креольского происхождения, высокий, с вьющимися рыжеватыми волосами, живыми серыми глазами и россыпью веснушек на лице. Сам он утверждал, что является побочным сыном аристократа и женщины смешанной расы, хотя, по словам его друга Теодора де Банвиля, он всегда сочинял разные истории о собственном прошлом. Одетый в английский костюм, он являл собой необычное зрелище, приобретая, по словам одного очевидца, «сходство с американским плантатором»[321]. Его семья действительно владела сахарной плантацией и регулярно посылала ему деньги,

с помощью которых он кое-как перебивался, ведя кочевую, бедную жизнь. Не имея постоянного жилища, он ночевал в разных кафе или в отеле «Корнель», «вавилонской башне, населенной студентами из всех существующих стран, которые говорили на всех существующих языках»[322]; но своим домом он называл весь Париж, навсегда, по его словам, разбив свою палатку на берегу Сены. Когда однажды ему пришлось вернуться к себе в Гваделупу, чтобы подписать какие-то семейные бумаги, — поездка заняла несколько недель, — он пробыл на острове всего лишь сутки, а затем вновь сел на корабль, направляясь в город, который считал своей духовной родиной.

Одной из причин, по которой Прива любил Париж, было этническое разнообразие: город вмещал весь мир. Его арабские и африканские кафе и музыку популярной культуре еще предстояло открыть для себя в 1920-е годы, но на рубеже веков авангард был покорен не-западным искусством. Брат друга Пикассо, гомосексуального поэта Макса Жакоба, был исследователем. Когда из одного своего путешествия он привез собственный портрет, написанный художником в Дакаре, Пикассо и его знакомых заинтересовало, что золотые пуговицы на куртке путешественника были изображены не там, где им полагалось быть, а в виде сияния вокруг его головы: живописец вне реалистической традиции нашел неясное, но эффектное решение.

Морис де Вламинк одним из первых среди парижских авангардистов заинтересовался африканским искусством, начав собирать его образцы в 1904 году[323]. Как пишет Франсис Карко, этот интерес пробудился у Вламинка, когда в каком-то грязном бистро он обнаружил африканскую статую и, показав ее Андре Дерену, заявил, что она почти так же прекрасна, как Венера Милосская. Дерен согласился, отметив, что обе статуи равно прекрасны, а когда они спросили мнения Пикассо, тот превзошел обоих, провозгласив, что она *еще прекраснее* знаменитой греческой скульптуры[324].

Дерен повел Пикассо в Этнографический музей Трокадеро (Музей человека), и Пикассо позже вспоминал, какую значимую роль сыграло для него это посещение:

> «Это было необычайно важно: со мной что-то происходило… Там были магические вещи… амулеты, обереги… они защищали от всего — от неведомых, грозных духов… я понимаю; я тоже призван защищать… Я понял, зачем неграм нужна их скульптура… Чтобы помочь людям избежать попадания под власть духов снова, помочь им стать независимыми… Духи,

бессознательное (об этом по-прежнему мало говорилось), эмоции — это все одно и то же. Я понял, почему стал художником. Совершенно один в этом жутком музее… В тот же самый день я задумал „Авиньонских девиц“… Это была первая картина, которой я изгонял злых духов»[325].

Культ африканского примитивизма и африканского искусства охватил весь авангард начиная с окружения Пикассо. Гийом Аполлинер, поэт, критик и автор порнографических произведений, стал его знатоком; в 1911 году были поставлены «Африканские впечатления» Рэймона Русселя, а на следующий год Поль Гийом, владелец картинной галереи, устроил выставку произведений африканского искусства. В этом искусстве, существующем вне реалистической традиции, находили безотчетное сходство с модернизмом; логика западного искусства состояла в том, что, поскольку само африканское искусство не отдавало себе в этом сходстве отчета, права первооткрывателей и интерпретаторов, истолкователей этого искусства принадлежали западным художникам; иными словами, Запад его апроприировал. Вместо того чтобы воздавать ему должное как целостному феномену, в нем видели источник молодящей, регенерирующей силы для западного искусства.

Дадаисты пошли еще дальше. Дадаизм был изобретением Хуго Балля, который учился в театральной школе Макса Рейнхардта в Мюнхене и решил стать режиссером, сотрудничая с Кандинским, чьи необычные сценические композиции: «Черный и белый, фиолетовый», «Голубая нота» и «Желтый звук» — вызывали у него восхищение[326]. В 1913 году он познакомился с Эмми Хеннингс, отважной датчанкой, которая странствовала по Европе, появляясь в ночных клубах, была замужем и развелась, у которой был роман с Эрихом Мюзамом и которая, по ее словам, сидела в тюрьме за свою политическую деятельность. Когда началась Первая мировая война, пара перебралась из Мюнхена в Берлин, но там Эмми заподозрили в помощи уклонистам от армии и в участии в организации антивоенной демонстрации[327].

Как многие другие пацифисты и противники войны, пара нашла прибежище в Цюрихе. Они приехали туда без гроша, спали где попало, копались в отбросах в поисках еды, но в конце концов Балль нашел работу, присоединившись к водевильной труппе[328], а Эмми Хеннингс начала петь в низкосортном ночном клубе в квартале красных фонарей[329].

В начале 1916 года Балль убедил владельца кафе на Шпигельгассе, 1, разрешить им устроить кабаре и вместе с группой друзей стал каждую ночь проводить в помещении кафе

ночные вечеринки, что положило начало «Кабаре Вольтер». Среди участников этих вечеринок были Рихард Хюльзенбек, скульптор и поэт Ханс Арп, Софи Тойбер, жена Арпа, выступавшая в качестве танцовщицы, художник Эрнст Жанко и Тристан Тцара. Своими ориентирами они считали, в частности, Рембо и Оскара Уайльда, а устраиваемые ими представления варьировались от чтения Тургенева и Чехова, исполнения произведений Листа или популярных песен, таких как «Под мостами Парижа», до экспериментального творчества, подрывавшего основы западного искусства, опровергавшего философские постулаты гуманизма и выражавшего мысль, что мир, в котором мы живем, хаотичен[330]. Например, Ханс Арп полагал, что разум — не венец западной цивилизации, а ее бич: «Ренессанс научил людей высокомерно почитать свой Разум. Современность с ее наукой и техникой ввергла их в манию величия. Беспорядок, царящий в нашу эпоху, — результат переоцененности Разума»[331]. В своих стихах он использовал ломаный язык и прибегал к абсурду как осознанной тактике, отвергающей рациональность и логику.

Вместе с Тристаном Тцарой и Вальтером Зернером, эксцентричным доктором наук, примкнувшим к цюрихским дадаистам, после того как он уклонился от воинской службы в Берлине, он придумал «анонимное общество разработки словаря дада». Вместе они сочиняли алогичные «симультанные стихи» и «негритянские песни». Балль описывал эти стихи как «контрапунктный речитатив, в котором три голоса или больше одновременно говорят, поют, свистят и т. д., так что выявляется грустное, юмористическое или причудливое содержание этого отрывка». Их целью было «пролить свет на то, что человек застрял в механистической рутине… показав конфликт человеческого голоса с миром, который угрожает ему, заманивает его в ловушку и перемалывает, мир, чей ритм и шум неумолимы»[332]. «Негритянская песня I» исполнялась «в черных капюшонах и на больших и маленьких экзотических барабанах».

Эти представления были яростной критикой западного рационализма и цивилизации, которые, как считали дадаисты, привели к неслыханному варварству войны, заставившему их искать убежища в нейтральном Цюрихе. Хуго Балль, по крайней мере, сознавал, как рискованно поверхностно имитировать чуждое Западу искусство, и писал в своем дневнике: «У негров… мы заимствуем лишь элементы магии и культа, и лишь их непохожесть делает их интересными [для нас]. Подобно медикам, мы примеряем на себя их характерные черты и их сущности, но предпочитаем игнорировать дорогу, которой они пришли к этим элементам культа и парада»[333].

Если африканская скульптура интересовала лишь авангардистское меньшинство, для которого она олицетворяла примитивизм и магию, то в 1920-е годы увлечение афроамериканской культурой достигло самых широких слоев общества: джаз увлек за собой западный мир. Теперь популярным символом современного города и гедонизма, вызывавшим восторг широкой публики, стал темнокожий американец. Стремясь выразить испытываемые им в начале войны разочарование и растерянность, целое поколение на Западе сбросило оковы собственной культуры, и для них, как в 1950-е годы для Нормана Мейлера, чернокожие танцовщики и музыканты воплощали ничем не стесненную и откровенно сексуальную сторону жизни. Главными центрами этого культа «негрофилии» были Париж и Гарлем[334]. На Монпарнас теперь съезжались со всего мира, да и весь Париж, как писал Клаус Манн, «кишел иностранцами всех рас, мастей и социальных слоев». Места, где собирались любители искусства, и места развлечений были битком набиты пестрыми толпами приехавших из Токио и Бирмингема, Детройта и Туниса, Рио-де-Жанейро и Гамбурга, Шанхая, Стокгольма и Канзас-Сити. Это было настоящее нашествие… обывателей, гоняющихся за удовольствиями, неудачливых художников, скаредных профессоров, беспечных журналистов, светских дам и дам полусвета, пьяниц, ученых, антикваров, портных, бродяг, философов, преступников, миллионеров, знаменитостей и ничтожеств[335].

В 1921 году на Монпарнасе открылось кафе «Хамелеон», которое задумывалось как дешевый ресторан и место проведения литературных и музыкальных вечеров — «открытый университет», — но уже через два года оно сменило название на Le Jockey и превратилось в ночной клуб, где царила знаменитая певица Кики. Ночные клубы, самым известным из которых был «Бык на крыше», были в моде и способствовали популяризации джаза и негритянской культуры.

В 1926 году художники-сюрреалисты Робер Деснос и Андре де ла Ривьер переехали в студии на рю Бломе, по соседству с Bal Negre, баром, куда часто захаживали рабочие-иммигранты, жившие в общежитии на той же улице. Зачарованные игрой местного джазового кларнетиста, сюрреалисты оккупировали это место, вытеснив прежних клиентов. Ада Смит, афроамериканка ирландского происхождения, открыла еще один ночной клуб, Bricktop («Кирпичная голова»), названный так в честь самой Ады, чьи короткие волосы были выкрашены в ярко-оранжевый цвет, а в 1927 году на Монпарнасе открылся клуб Jungle. Луи Арагон терпеть не мог его мрачную обстановку со смутными отсылками к

экзотике, а бармен Джимми Чартерс называл его «сумасшедшим домом», где деньги зарабатываются в два счета на подаче «низкосортных напитков по сказочным ценам»[336].

Ритм джаза наполнял бары и ночные клубы, постепенно проникая и в творчество модернистских композиторов, таких как Пуленк, Орик и Эрик Сати[337]. В 1924 году труппа «Шведского балета» Рольфа де Маре поставила балет «Сотворение мира», основанный на «Негритянской антологии» Блеза Сандрара. Поначалу этот балет Эрика Сати, созданный под влиянием джаза, имел успех, но через год провалился. Рольф де Маре закрыл свою компанию, но договор об аренде «Театра на Елисейских Полях» по-прежнему оставался в силе, поэтому, чтобы заполнить этот промежуток, в 1926 году он представил публике американское ревю «Черные птицы». В 1927 году за ним последовал «Негритянский бал» Жозефины Бейкер.

Жозефина Бейкер стала одной из мировых суперзвезд своего времени: в своей игре она показывала женскую негритянскую эротику такой, какой публика хотела ее видеть. Она танцевала почти обнаженной; один из ее скандально известных костюмов состоял лишь из связки бананов, опоясанной вокруг талии (намекающей и на джунгли, и на мужские гениталии). Некоторым она казалась новым воплощением «черной Венеры [Жанны Дюваль], преследовавшей Бодлера»[338], но чаще говорили о животной силе ее танца, и к самой танцовщице часто применялись эпитеты, подходящие для описания экзотических и диковинных зверей. Например, граф Гарри Кесслер, человек изысканных манер, немецкий либерал и автор многотомных дневников, так описывал встречу с ней на частной вечеринке, которую устроил в Берлине Макс Рейнхардт: «Актриса Ландшорфф надела смокинг, как мальчик, и в конце концов она и Жозефина Бейкер лежали обнявшись, словно влюбленная пара, между нами, мужчинами, стоявшими вокруг них». Бейкер была «пленительна… но почти вовсе лишена эротизма. Наблюдая за ней, чувствуешь так же мало сексуального возбуждения, как при виде красивого хищника»[339]. Некоторые говорили, что Жозефина Бейкер подлаживается под тот образ «негритянки из джунглей», которого от нее ждут, но это был вопрос выживания. Как отмечал один исследователь афроамериканской музыки, «знаменитыми среди негритянских исполнителей становятся лишь те, кто подстроился под прихоти белой расы и соответствует ее представлениям о том, каким должен быть негр»[340]. Но, когда Бейкер иронически заметила: «Люди делают мне честь, считая меня животным… Я люблю животных, они — самые искренние из живых существ»[341], — она незаметно

поворачивала стереотип против тех, кто им пользовался.

Кесслер в своих размышлениях о берлинском ревю, в котором Бейкер играла главную роль, подытожил противоречивое впечатление от соприкосновения рас в массовой культуре того времени: «Во всех этих представлениях джунгли чередуются с небоскребами. То же самое можно сказать о настроении и ритме сопровождающей их музыки, джаза. Ультрасовременно и ультрапримитивно. Крайности, которые они соединяют, делают их стиль навязчивым… По сравнению с ними наши собственные постановки подобны плохо натянутой тетиве — в них отсутствует внутреннее напряжение, а значит, и стиль»[342].

Некоторые критики занимали откровенно расистскую позицию. Один французский критик назвал «Черных птиц» «жалким зрелищем», которое «превращает нас в обезьян намного быстрее, чем занял обратный процесс… От нас ждут восхищения уродством, владычеством дисгармонии, апофеозом диссонанса». Другой сетовал, что «у этого полчища негритянок с их ребячливыми гримасами, с их унылым неистовством, с их бессмысленными криками нет даже извинения в виде чувственности форм или экзотического очарования… Это не примитивная человеческая порода, а выродившаяся. Эти танцоры — не просто дикари в девственных лесах, это городские жители»[343].

Чаще зависть и тенденция к овеществлению в сочетании с подлинным восхищением образовывали тревожную смесь, и за этой тревожностью крылось попросту отсутствие привычки видеть среди европейцев темнокожих мужчин и женщин. Классовая и межрасовая близость по-прежнему казалась чем-то неслыханным. Простое знакомство с музыкантами и боксерами считалось неприемлемым, об ином цвете кожи нечего было и говорить. Так, в британской прессе вызвало шок сообщение о купальной вечеринке, устроенной в лондонских банях Сент-Джордж «молодыми привлекательными особами»: гостей развлекал оркестр, состоящий из чернокожих музыкантов, которые могли рассматривать молодых белых женщин в купальных костюмах[344]. А уж завести чернокожего любовника, как это сделала Нэнси Кунард, богемная представительница высшего общества, для белой женщины означало перейти всякие границы дозволенного.

Богемная среда, как и в XIX веке, отличалась от остальной части общества большей терпимостью, и хотя представители богемы тоже видели в этнических различиях прежде всего экзотику, это все же было лучше полной изоляции. Поэтому представители других, не белых рас тяготели к этой

маргинальной и бунтарской среде (какой, по крайней мере, она изначально была), и старались в ней добиться признания. Так, звездой Монпарнаса была натурщица Аиша: Паскин нашел ее в цирке, где она выступала в качестве наездницы, а затем она стала позировать ему и его знакомым художникам. В нескольких мюзик-холльных представлениях она изображала полуобнаженного Гамлета и полагала, что предвосхитила успех Жозефины Бейкер[345]. Банкет в честь дня ее рождения стал главным событием 1929 года в календаре богемы.

Афроамериканских музыкантов и артистов влекла в Париж надежда на успех в обществе, где границы между классами были значительно более подвижными, чем в США. В их числе был и Генри Краудер, ставший любовником Нэнси Кунард. Он устроился пианистом в оркестр и, когда его коллектив выступал в Венеции, встретил Нэнси Кунард, только что расставшуюся с Луи Арагоном.

Нэнси Кунард олицетворяла дух гедонистических и мятежных 1920-х. Как и Огастес Джон, она прославилась своей принадлежностью к богеме, и послужила прообразом героинь нескольких романов, написанных в этот период[346]. Она была дочерью корабельного магната, а ее мать леди Эмеральд Кунард стала хозяйкой успешного лондонского салона. С матерью Нэнси никогда не ладила; ее первым бунтарским поступком стало курение в «Кафе Рояль» — стоял 1914 год, и в то время приличные женщины не курили на публике; свой жест она сопроводила словами: «У моей матери роман… и я могу делать, что хочу». Она была красива той юношеской красотой, которая как раз входила в моду, и ее саму почти можно было приравнять к произведению искусства. Луи Арагон разделял ее любовь к африканскому искусству, а на фотографии Сесила Битона она, худощавая, подстриженная под мальчика, с руками, увешанными тяжелыми африканскими браслетами, походила на нигерийскую статуэтку. Всю жизнь она была мятежницей, и ее нередко критиковали за ее «псевдоэкзотический образ»[347]: за ее эпатажное поведение, рисовку, капризную сексуальность и властные манеры аристократки. Но она всерьез интересовалась искусством и основала собственное издательство (она считала, что открыла Сэмюэла Беккета). Ее отношения с Краудером были направлены и на то, чтобы посердить мать, а уж лондонское общество, несомненно, содрогнулось. (И даже тридцать лет спустя сокурсник автора этой книги, приходившийся родственником одному из любовников Нэнси, назвал ее случай классическим примером дороги к погибели: «Алкоголь, наркотики и черные мужчины».)

Ее критиковали и за то, как в отношениях с Краудером она пыталась распоряжаться им. Один из ее друзей вспоминал, как Нэнси настаивала, чтобы ее любовник больше походил на африканца, был примитивнее, в ответ на что Краудер возражал: «Но я не африканец. Я американец»[348]. Однако с помощью Краудера она не только смогла проникнуть в мир негритянского Парижа, по-прежнему во многом обособленный, в творческий полусвет артистов и боксеров, но и серьезно заинтересовалась положением афроамериканцев в целом. Результатом стала публикация в 1934 году антологии «Негр», редактором и издателем которой она выступила. Эта толстая книга представляла собой эклектичную смесь различных материалов: от фотографий африканской скульптуры до статьи о колониализме Джомо Кениаты, от речей темнокожих американских коммунистов до стихов Лэнгстона Хьюза — тех, кто счел ее оскорбительной, было не меньше, чем тех, кого она обрадовала, но Нэнси ею очень гордилась. Такие интересы отдалили ее от «золотой богемы» и сблизили с левыми политическими активистами. В Лондоне она сдружилась с поэтом Эджеллом Рикуордом, в 1934 году вступившим в Компартию Великобритании, и активно участвовала в кампании за освобождение «Парней из Скоттсборо» (девятерых юношей из Алабамы, которых обвиняли в изнасиловании белой женщины). Кроме того, в 1931 и 1932 годах она посетила Гарлем, недальновидно полагая, что там будут рады ей и ее желанию улучшить жизнь местного населения.

В 1920-е годы, период своего возрождения, окончившегося провалом в 1929 году, Гарлем представлял собой уникальный культурный центр. В нем благодаря творчеству таких писателей, как Лэнгстон Хьюз, Зора Ниэл Хёрстон, Уоллес Турман и Брюс Наджент, процветала литература. Он был и политическим центром — здесь располагались штаб-квартиры движения за независимость черных народов во главе с Маркусом Гарви и Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения У. Э. Б. Дюбуа. Но прежде всего это был увеселительный центр. Пока действовал сухой закон, белые толпами стекались в манящие ночные клубы Гарлема, где они могли из-под полы купить выпивку и посмотреть затейливые танцевальные представления. В Cotton Club и Everglades артисты были чернокожими, публика — исключительно белой, но самые смелые «туристы» могли на равных правах с обитателями Гарлема посещать небольшие местные кабаре и вечеринки, где с гостей брали плату за вход. Поскольку в 1920-е годы власти закрывали глаза на махинации в «сфере порока», Гарлем стал

Меккой и для тех, кто искал эротических приключений, ведь, помимо удовлетворения вуайеристских наклонностей белых мужчин и женщин, рассматривающих танцующих негров и негритянок, здесь можно было вступить в сексуальные отношения с представителем другой расы, что в Америке считалась категорическим табу.

В темнокожем Гарлеме также процветала гей-культура. Дрэг-королевы, мужеподобные лесбиянки и женственные мужчины создали свою альтернативную среду внутри развлекательной культуры. Тексты блюзовых песен часто содержали прозрачные намеки на однополую любовь, и многие темнокожие артисты были гомосексуалистами или бисексуалами, хотя редко говорили об этом открыто.

Глэдис Бентли была ближе всех к тому, чтобы заявить о своей ориентации во всеуслышание, — она прославилась своим костюмом, включавшим в себя смокинг и цилиндр, и многочисленными подружками, а в песне «Prove it on me Blues», которую исполняла Ма Рейни, прямо говорилось о лесбийских отношениях. Большие маскарадные балы также предоставляли широкие возможности для переодевания, а еще существовали самые разные по уровню бары и незаконно торгующие спиртными напитками заведения, которые предназначались для гомосексуальных посетителей. Среди ключевых фигур литературного ренессанса тоже господствовали гомосексуальные отношения: Наджент, Турман, а возможно, и Хьюз были геями[349].

В 1930-е годы Великая депрессия уничтожила множество ночных клубов и кафе как в Гарлеме, так и в Гринвич-Виллидж, но в это десятилетие, когда политика стала играть более заметную роль, Виллидж вернулся к прежнему радикализму. На Шеридан-сквер открылся «первый в Нью-Йорк-Сити околополитический ночной клуб»[350], Cafe Society Барни Джозефсона, которое стало также первым в городе клубом для представителей разных рас, а также местом встреч деятелей массовой культуры. Бенни Гудмен, возглавивший первый известный расово смешанный ансамбль, был одним из его спонсоров, и Джозефсон запретил артистам негритянские, южные или дикие темы. Именно там Билли Холидей впервые исполнила песню «Strange Fruit», где говорилось о линчевании.

После 1945 года, в период маккартизма, Cafe Society было закрыто. Джозефсона и Бенни Гудмена допрашивала Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Завсегдатаи Зеро Мостел и Поль Робсон оказались в «Черном списке» Голливуда. В Соединенных Штатах началась такая яростная охота

на ведьм, что некоторые знаменитые темнокожие американские художники уехали в Париж, где могли ожидать к себе более терпимого отношения. Например, романиста Ричарда Райта Маккарти подозревал в симпатии коммунистам, и он, вместе со своей белой женой, счел совершенно невозможным снимать квартиру в Нью-Йорке. Честер Хаймс, Джеймс Болдуин и Сидней Беше были в числе тех, кто вслед за Райтом отправился во Францию, и в «левых» кафе и джаз-клубах они смешались с битниками и экзистенциалистами.

Тем не менее в 1950-е годы Гринвич-Виллидж остался верен своему привычному радикализму и оказался одним из очень немногих мест в Америке, где в то время могли существовать пары, в которых мужчина и женщина принадлежали к разным расам. Но даже там время от времени случались неприятные эпизоды, и, как вспоминает Хетти Джонс, таких союзов, как между ней и ее партнером Лероем Джонсом, было всего порядка шести[351]. Наивность, которую Хетти Джонс сначала разделяла, заключалась в том, что с точки зрения порядочности, прогресса, либерального настроя не стоит обращать внимания на такие различия. Сексуальные отношения были личным делом каждого, и оба партнера были прежде всего отдельными людьми, а не выдуманными ходульными представителями своих рас. В идеальном мире люди должны жить вместе, не разделенные расовыми предрассудками, и радикалы пытались вести себя так, словно бы этот мир уже существовал. Лерой Джонс полагал, что такая наивность была характерной для поколения темнокожих интеллектуалов, которые, «считая сегрегацию и дискриминацию своими злейшими врагами, искали большей открытости в отношениях с миром»[352].

Однако постепенно Хетти Джонс поняла, что, несмотря на все их усилия, ее и Лероя Джонса неотступно преследуют стереотипы белой женщины и парня-негра. У них были дети смешанной расы, и она выслушивала в свой адрес насмешки и намеки, с которыми никогда не сталкивалась, будучи просто молодой женщиной из еврейской семьи. Тупик в отношениях этой пары отражал и более глобальный кризис в отношениях между мужчинами и женщинами: мужчины не видели повода менять свой домашний уклад, а женщинам хотелось чего-то нового. Как только появились дети, их отношения стали развиваться по классической схеме: он делал себе имя как драматург-битник, но не получал денег, поэтому ей приходилось работать, чтобы прокормить семью, и времени на то, чтобы писать самой, не оставалось. Подобную ситуацию описывал и Джон Клеллон Холмс, автор одного из первых битнических романов, «Марш!»; считалось само

собой разумеющимся, что подруги и жены будут заниматься офисной работой, чтобы поддержать гениальные начинания своих мужчин.

В 1960-е годы движение за права человека заставило многих темнокожих, в том числе Лероя Джонса, радикально переосмыслить свои отношения с миром белых. Смешанная пара теперь воспринималась не как олицетворение прогрессивной толерантности, а как вызывающий осуждение пример реформистского либерализма и попытка ассимиляции, которую обессмысливало насилие, примененное к мирным демонстрантам, а также убийства Мартина Лютера Кинга и трех борцов за права человека в штате Миссисипи. В 1965 году Лерой Джонс попал под влияние темнокожих мусульман, сменил имя на Амири Барака и переехал в Гарлем. Там он возглавил Театр негритянского искусства, куда белые не допускались. В 1970-е годы ощущение разобщенности между различными группами темнокожих привело его к марксизму-ленинизму.

Теперь Амири Барака отрицал все проявления богемного образа жизни и идей, в том числе и «черную богемность», то есть моду на экзотическую одежду или африканские прически. Он осознал, что в 1950-е годы жизнь Виллидж едва ли выходила за рамки «убийственного гедонизма», а он и его друзья жили стремлением к наслаждению, что отрезало их от обычных людей. И все же процветающая экспериментальная культура Виллидж в конце 1950-х и начале 1960-х годов предоставила место темнокожим художникам, пусть темы, которым они посвящали свое творчество, и отличались от тех, которые затрагивали их белые коллеги. С точки зрения белых авангардистов, негритянская культура несла с собой совершенно новую эстетику и необходимое обновление. Однако афроамериканцы стремились к самобытности афроамериканского искусства и голоса[353]. Богемная среда давала представителям этнических меньшинств, изгнанным из более традиционного общества, так же как женщинам и гомосексуалистам, возможность, пусть даже на периферии, дышать другим воздухом. В ней можно было пытаться что-то изменить, она была источником радикальных тенденций. В период, когда богемная среда служила пристанищем всем отверженным и преследуемым, ей были присущи некоторые черты той культурной эклектики, которую восхваляют сегодня радикалы.

Часть II
БОГЕМНЫЕ ТЕМЫ

Дизайнер: Лилия Косырева.
Фотограф: Лилия Косырева.

Модель: Дана Ким.

Глава 10. Героизм повседневной жизни

…Аристократические привычки проявляются во всех мелочах жизни, которые выпадают из круга серьезных специальных занятий других классов, и вносят в эти мелочи особое достоинство властного характера и высокого положения.

Ирвинг Гофман. Представление себя другим в повседневной жизни

Для максимального влияния на окружающую их городскую среду богемным художникам нужна была мизансцена, декорации и костюмы, при помощи которых они могли бы выставить на публику свою оригинальность и мятежность. Правда, некоторые представители богемы жили в такой нищете, что ее лишь с большой натяжкой можно было посчитать сколько-нибудь живописной. Обстановка чердаков, о которых писал Анри Мюрже, состояла лишь из нескольких предметов мебели, и то если их не унесли судебные приставы. Свои последние годы Нина Хэмнетт провела в комнате, вся меблировка которой состояла из сломанного стула, веревки, на которую она вешала одежду, и остова кровати, покрытого газетой на манер матраса.

Однако пустота в комнате не всегда означала бедность. Когда Жерар де Нерваль жил в отеле Hôtel de Pimodan на острове Сен-Луи, в его номерах не было ни кабинета, ни столовой, «ничего, что напоминало бы четко поделенное на зоны пространство буржуазного жилища. Встроенные в стены шкафы скрывали все»[354], — минимализм, хотя тогда это слово еще не появилось. И многим, наверное, даже большинству богемных художников бедность не мешала проявлять свои творческие наклонности в окружающей их обстановке.

До Первой мировой войны многие квартиры Гринвич-Виллидж были обставлены с учетом последних тенденций в искусстве. В гринвич-виллиджской квартире Флойда Делла можно было увидеть «картины Норфельдта и японские гравюры на стенах, оранжево-желтые занавески на окнах… латунные подсвечники и свечи, горевшие за нашим обеденным столом… а в просторной кухне — весело раскрашенные полки, на которых

стояли фарфоровые чашки, блюдца и тарелки, оранжево-красные и желтые»[355]. Маргарет Андерсон и Джейн Хип тоже удалось придать своему нью-йоркскому жилищу на редкость оригинальный вид, хотя денег у них было совсем мало: «Деревянные панели были бледно-кремового цвета, пол — темно-фиолетового, старая мебель красного дерева… Большая кушетка была подвешена к потолку с помощью массивных черных цепей. Она была застелена покрывалом тускло-голубого цвета, поверх которого лежали четыре шелковые подушки: изумрудно-зеленая, пурпурная, фиолетовая и желто-зеленая. Между окнами стоял большой стол и желтая лампа для чтения». Вторая комната была полностью выкрашена в золотой цвет[356].

Некоторые представители богемы вкладывали в интерьер символическое содержание. Квартира философа Людвига Дерлета в Швабинге, украшенная портретами Наполеона, Лютера, Ницше, Александра VI, Робеспьера и Савонаролы, напоминала мирское святилище прогрессивных убеждений той эпохи:

> «С одной стороны комната сужается в альков, освещенный ярче остальной части и по обстановке отчасти похожий на храм, отчасти — на кабинет: старинные лампы, канделябры, книжные полки, покрытый белым полотном стол, а на нем — распятие, семисвечник, кубок с красным вином и тарелка с кусочком кекса. Прямо перед ним под железной люстрой — небольшое возвышение, на нем — маленькая позолоченная гипсовая колонна. Верх колонны, подобно жертвеннику, покрыт кроваво-красным шелком, а на нем лежит толстая рукопись формата ин-фолио — с воззваниями [Дерлета]»[357].

«У всего здесь есть символический смысл», — сообщает посетителям сестра философа.

В 1920-е годы сюрреалисты Ив Танги, Жак Превер и Марсель Дюамель превратили свой дом в произведение сюрреалистического искусства. Они переехали на рю Шато, в мрачный пролетарский район между парижскими округами Монруж и Вожирар, именно потому, что его улицы «были темными и тесными… и таили в себе множество тупиков, аллей и сомнительных отелей… местность, просто созданная для преступников»[358], но, едва гости переступали порог их чудесного дома, уныние, которое наводили улицы, оставалось позади. На тот момент этих сюрреалистов больше всего интересовало кино — позже Превер в сотрудничестве с Марселем Карне создал совершенно богемный фильм «Дети райка», — и

Танги, занимавшийся интерьером, превратил их жилище в нечто похожее на съемочные декорации, которые должны были «удивлять и тревожить»:

> «Входная дверь выглядела загадочно, обещая такие откровения, которые случаются во сне, когда во внутреннюю жизнь проникают свидетельства из внешнего мира. Переступив порог, посетитель оказывался на лестнице, семь ступеней которой вели к другому дому. Если он делал еще шаг, зеркало в форме трапеции, навеянное декорациями из „Кабинета доктора Калигари“, отражало его фигуру с расстояния восьми ярдов. Затем он оказывался в каком-то подобии театрального дворика, обстановка которого напоминала миниатюрный сад»[359].

Этот сказочный дворик имел стеклянную крышу и поэтому был одновременно частью и интерьера, и экстерьера, он был обставлен тростниковой мебелью, сервировочным столиком на колесах и черными кожаными матрасами; здесь висела длинная широкая занавеска с кубистическим орнаментом. Стены были покрыты коллажами, обоями Люрса и киноафишами (тогда эти декоративные средства трудно было назвать типичными). В комнатах были разбросаны странные сюрреалистичные предметы, часто приобретавшиеся на блошиных рынках — например, покрытая мехом человеческая голова со стеклянными глазами и кожаным носом и «рука света» — (лампа в виде руки) из позолоченной бронзы.

В интерьерах находили отражение как эстетика авангарда, так и характер и вкусы конкретных людей. В 1940-е годы Херберт Ханке, приятель Уильяма Берроуза, разделявший его увлечение запрещенными веществами, обставил квартиру в Нижнем Ист-Сайде, где жил вместе с другом, так, чтобы она соответствовала их образу жизни, центром которого были наркотики. «Мы решили, что надо превратить это место в настоящий притон и создать здесь все условия для кайфа… Должен сказать, получилось довольно-таки чудно́»[360]. Занавески, неизменно опущенные, чтобы внутрь не проник дневной свет, были черными и желтыми, как и сами стены, а в середине ярко-красного потолка располагался медальон, расписанный во все цвета радуги.

Одежда богемы также была наделена смыслом. Она могла свидетельствовать одновременно о бедности и артистизме, намекая на превосходство более тонкой натуры; могла быть частью ребячливой игры в переодевание; могла быть символичной, могла быть театральной или совершенно

аутентичной. Джойс Джонс, рассказывая об одежде, которую она носила в 1950-е годы в Гринвич-Виллидж, стремясь войти в группу битников, отмечает, что некоторые значимые предметы гардероба и аксессуары воспринимались как эмблемы, «знак принадлежности к рядам тех, кто чужд условности. Она облегчает своему обладателю задачу… ведь проблема соответствия внешнего и внутреннего так эффектно решается этими простыми средствами»[361], — характер личности должен был получить внешнее выражение в стиле.

Ричард Сеннетт высказал предположение, что раньше одежда означала непосредственную демонстрацию индивидуальности и в то же время отстраненный взгляд на себя, будто в театральной постановке, поэтому в более сложных своих формах одежда представляла собой маску, личину, покров. Он полагает, что урбанизации XIX века сопутствовали перемены, так как одежда стала все более тесно и настойчиво связываться с глубоким чувством собственной неповторимости. Среди анонимности промышленного города одежда превратилась в «непосредственное выражение „внутреннего Я“… обнаруживая подлинную натуру своего обладателя и намекая на его склонности. По-настоящему узнать человека стало можно, поняв его на уровне наиболее конкретных деталей, относившихся к манере одеваться, говорить и вести себя»[362]. Среди незнакомых людей считалось необходимым своим внешним видом показать, что ты собой представляешь.

В этом отношении представители богемы, заявляя о себе своим обликом, делали лишь то же, что и все остальные. Если в своем костюме человек придерживался правил благопристойности, это свидетельствовало о том, что он соблюдает этикет и принадлежит к хорошему обществу; и соответственно, нарушение норм приличия в одежде означало нарушение социальных условностей и наличие другого, глубоко индивидуального мировосприятия.

Для Мюрже все обстояло проще и грубее: поношенная одежда говорила просто-напросто о нищете бедствующего художника, несуразность и небрежность богемного костюма объяснялась исключительно отсутствием нормальной одежды, а вынужденное лежание в постели — тем, что испачкана единственная рубашка или сносились туфли. Прежде чем добиться успеха, Мюрже сам стыдился своего костюма и выходил из дома в потертом пальто лишь с наступлением темноты.

Однако, сводя таким образом наружность богемного художника к экономической потребности, Мюрже оставил без внимания выразительные способности одежды. Многие верные

себе представители богемы щеголяли своей бедностью, пренебрежением к принятой в обществе аккуратности демонстрируя, что они выше буржуазных правил приличия, и если богемный художник выглядел неряшливо, это не просто означало, что он носит одежду, запачканную маслом и красками, или даже что у него нет денег; нет, он заявлял миру о своем протесте, своем несогласии с буржуазными ценностями и своей бедности, которая представала уже как следствие нравственных, а не финансовых соображений.

Использование одежды группами (а не отдельными индивидами) как знака протеста против господствующих в обществе настроений восходит по меньшей мере к периоду, последовавшему за Великой французской революцией. Во времена термидорианской реакции монархистов, выражавших протест против республиканских идей своим костюмом, фасон которого напоминал дореволюционный, называли «инкруаяблями»; они носили модные в то время галстуки и узкие панталоны, но в сочетании с бархатными камзолами и галунами. Приклеивали на лицо мушки, а их волосы были коротко острижены сзади, но спереди оставались длинными — такая прическа получила название à la victime, потому что именно так подстригали волосы перед казнью. Последовательницы этой моды среди женщин, мервейёзы, носили на шее алые ленты — еще одно мрачное напоминание о гильотине[363]. В противоположном политическом лагере социалистов-утопистов придумывали свои новшества в одежде, такие как брюки для женщин, символизировавшие равноправие полов. Кроме того, они изобрели жилет, застегивающийся сзади, — чтобы его надеть, требовалась посторонняя помощь[364].

В 1800 году группа художников, учившихся у республиканского живописца Жака Луи Давида, начала называть себя Les Barbus, то есть «бородачи» (хотя среди ее участников числилось несколько женщин). Как вспоминал Шарль Нодье, основой их костюма была древнегреческая одежда, но, кроме того, он включал в себя белые панталоны и красные жилеты — предметы, которые, как позднее вспоминал Максим Дюкан, стали в 1830-е годы обязательными атрибутами последователей утопического социализма и сенсимонизма[365]. Среди женщин самой видной представительницей этой группы была Люсиль Франк; она, как и другие женщины, носила черный креп, венки из цветов и покрывала, «напоминавшие Андромаху или жрицу Кассандру»[366].

Как и инкруаябли, «бородачи» противостояли господствующему республиканскому духу, но уже с христианских

позиций. Они были романтиками, увлеченными поэзией Оссиана, недавно переведенной с английского и пользовавшейся во Франции невероятной популярностью. (Эти поэмы представляли собой якобы кельтские или эрские тексты и приписывались легендарному гэльскому барду III века, но потом оказались подделкой, написанной шотландским поэтом XVIII столетия Джеймсом Макферсоном[367].) Членам группы Barbus были присущи многие черты, позже ставшие типичными для богемных субкультур: они жили в бедном квартале, их презирали как художников-неудачников, и они использовали одежду как средство выделиться и подчеркнуть свои убеждения.

Меньше чем через двадцать лет участники «братства» назарейцев, немецкие художники, работавшие в Риме, своей манерой одеваться — они носили широкие плащи и широкополые шляпы — тоже вызвали много разговоров. В 1818 году английский скульптор Джон Гибсон утверждал, что они «привлекают всеобщее внимание своим причудливым костюмом. Мне, безусловно, очень по вкусу избранная ими одежда, и все-таки негоже, чтобы двенадцать человек одевались не так, как все прочие люди»[368]. К 1830-м годам мысль, что художники должны внешне сильно отличаться от прочих сограждан, получила широкое распространение.

В 1830 году художник Каноннье присутствовал на премьере «Эрнани» среди мятежников и потерял в стычке два зуба — почетный знак, который он позже с гордостью демонстрировал[369]. Он принадлежал к группе пишущих в романтическом стиле художников, чьи картины заполняли галереи Лувра в 1828–1834 годах и чья наружность привлекала к себе внимание: «Только остроконечные шляпы, длинные волосы, длинные бороды… и псевдосредневековые костюмы»[370]. Эти «заросшие художники» действовали заодно с ведущими литераторами из «Молодой Франции», для которых одежда играла не менее важную роль как средство указать на свою принадлежность к романтизму и обособленность от буржуазных обывателей.

Готье и Арсен Уссе происходили из высших слоев буржуазного среднего класса, и семьи поддерживали их деньгами в период их бурной богемной молодости в начале 1830-х годов, поэтому едва ли вопрос бедности стоял для них так же остро, как позже для Мюрже. Готье в своей «Истории романтизма» (написанной много лет спустя) целую главу посвятил описанию жилета, который он надел на премьеру «Эрнани». Это был камзол в стиле эпохи Возрождения, длиной чуть выше живота, с застежками сзади на манер жилетов последователей Сен-Симона.

Готье настаивал, что красный цвет этого жилета не символизировал революцию (хотя он всю жизнь придерживался республиканских взглядов). «Чтобы избежать ассоциации с бесславным красным 1793 года, мы слегка разбавили его фиолетовым, потому что не хотели, чтобы нам приписывали какие-то политические намерения… Мы не подражали Сен-Жюсту и Робеспьеру… скорее в нас жил средневековый… феодальный дух, готовность укрыться от вторжения века в [средневековых] замках»[371]. С этим жилетом Готье надел бледно-аквамариновые брюки, отделанные по шву черным бархатом, черный жакет на широкой бархатной подкладке, муаровую ленту вместо галстука и просторное серое пальто, по краям обшитое зеленым атласом. Под шляпой его каштановые кудри «в стиле эпохи Меровингов» ниспадали до талии.

В 1855 году Шанфлери уже отмечал, что ситуация изменилась: «эксцентричных маляров» теперь можно было увидеть лишь в водевилях. Это означает, что богемный художник стал узнаваемым стереотипом в популярной культуре. Однако он больше не был частым гостем галерей Лувра:

> «Основной элемент костюма нынешних художников — это бедность. Больше никаких средневековых одеяний, остроконечных шляп и даже длинных волос… Теперь вы видите… лишь старые шляпы, жакеты и брюки, запачканные маслом, и туфли, обладатели которых трепещут при малейшем признаке дождя. Встречаются и художники, одетые в непритязательный повседневный костюм мелкого служащего… это те счастливчики, которым государство дало возможность работать копиистами»[372].

Но здесь могла сыграть свою роль не только бедность, но и жесткий политический режим Наполеона III.

Нельзя проследить какую-то единую последовательную линию развития моды в богемной среде; здесь существовало множество стратегий, менявшихся в соответствии с непостоянным, двойственным и текучим богемным самосознанием. Если, например, для костюма Готье характерна была излишняя романтическая красочность, то его друг Борель (повлиявший в этом отношении на Бодлера) одевался во все черное или темное, носил короткие волосы и аккуратно подстриженную бородку, что придавало ему, по мнению Готье, сходство с испанским грандом. Он являл собой «прекрасный образец романтического идеала… байронического героя», потому что в то время «среди романтиков модной считалась бледность,

мертвенная белизна с зеленоватым оттенком, а еще лучше — даже некоторое сходство с трупом. Это создавало облик рокового байронического героя… пожираемого страстью и раскаянием»[373]. Прива д'Англемон вспоминал одного своего пышущего здоровьем друга, «имевшего несчастье впервые появиться в обществе в момент, когда величайшим признаком хорошего вкуса считался обреченный, даже чахоточный вид; в этот период всеобщего помрачения и помешательства на Байроне… все хотели походить на… кого-то из таких людей с измученным лицом, опустошенных страстями и страданиями великого поэта»[374]. Внешность Байрона играла существенную роль, потому что выявляла важную связь между саморепрезентацией и противостоянием господствующей морали и политической ситуации в развитии богемной контркультуры. Костюм «страдающего поэта» должен был показать, что художник — не просто тот, кто обладает определенным талантом и развивает его, но человек, по-своему протестующий против сложившейся обстановки.

В своей жизни и своих стихах Шарль Бодлер выражал связь между творчеством и склонностью к излишествам. В юности, в течение краткого периода достатка, он, как и Нерваль, жил в Hôtel de Pimodan, где его соседом был состоятельный писатель и известный денди Роже де Бовуар. Типичным для стиля де Бовуара был костюм, состоящий из узкого небесно-голубого сюртука с золотыми пуговицами, лимонного цвета жилета и жемчужно-серых брюк. Под его влиянием Бодлер тоже стал денди, но более сдержанным: его безупречные черные костюмы оживляли лишь ослепительной белизны рубашки с открытым воротом и бордовый галстук[375]. Его облик, как полагает Валери Стил, делал его не похожим ни на романтиков с их подражанием Средневековью, ни на вульгарных аристократов из Жокей-клуба[376] (которые не придерживались строгости в костюме, заповеданной Бо Браммелом, несмотря на свое восхищение английским стилем).

Теорию богемного мироощущения можно обнаружить в кратком эссе Бодлера о денди, где он утверждает, что денди — аристократ не по праву рождения, а по праву таланта. Его аристократические ценности не соответствовали филистерскому духу того времени, и его костюм поэтому вызывал враждебное отношение в обществе. Дендизм свидетельствовал о превосходстве художника над вульгарной буржуазией, он «выражал протест и мятеж», был последней вспышкой героизма в период упадка. Денди был не просто вешалкой для одежды — он всегда оставался изгоем[377], а его умение создавать себя, подобно произведению искусства, подразумевало присущее

богеме стирание границ между искусством и жизнью.

Хотя художник-денди был эстетствующим аристократом, он был и героем современной жизни, смотревшим не только назад, но и вперед. Его отвращение к вульгарности ни в коем случае не означало стремления воссоздать искусство прошлого. Напротив, Бодлер спорил с критиками, призывавшими вернуться к героике. Они не правы, полагал он, называя современную живопись упадочной из-за того, что она ищет современных сюжетов. В современной жизни существуют свои формы героизма:

> «„Газет де Трибюно“ и „Монитер“, развлекая читателей картинками из жизни высшего света и беспорядочного существования тысяч обитателей городского дна — преступников и продажных женщин, — убеждают нас, что стоит только открыть пошире глаза, и перед нами предстанет героизм наших современников. <…> Парижская жизнь поистине богата поэтическими и чудесными сюжетами. Чудесное обступает нас со всех сторон, мы вдыхаем его вместе с воздухом, но глаза наши его не замечают».

Современное искусство должно черпать вдохновение в этой новой действительности. Смешно изображать великих современников облаченными в тогу и с лавровыми венками на голове. «А между тем разве наша одежда, при всех нападках на нее, не наделена своей красотой и даже экзотичной прелестью? <…> Стало быть, в современной жизни существуют и красота и героизм!»[378] Таким образом, к облику бедного художника, с одной стороны, и романтизированному средневековому стилю — с другой, добавился еще третий, бодлеровский подход к одежде. Четвертый тип богемного костюма был непосредственно связан с критикой моды XIX столетия. Сторонники «эстетического костюма», впервые введенного женщинами из «Братства прерафаэлитов», призывали к большей красоте и одновременно большей рациональности в одежде, они провозглашали возврат к женской моде, вдохновленной средневековой живописью, в противовес уродливому индустриальному стилю эпохи[379]. Джейн Моррис носила платья с широкими проймами и объемными рукавами, не стеснявшими движений рук, и, что казалось тогда немыслимым, не надевала при этом корсетов. В 1870-е годы резкие, ядовитые цвета, получавшиеся за счет использования химических анилиновых красителей, уступили место неярким растительным тонам, непривычным оттенкам лососевого, серо-зеленого и цвету свежей листвы, высмеянному в опере Гилберта и Салливана «Пейшенс». Поначалу они казались

нелепыми, но вскоре стали оказывать влияние на моду. Ассортимент лондонского магазина «Либерти», открывшегося в 1875 году, состоял прежде всего из произведенных для продажи цехами «Искусств и ремесел» тканей, одежды и предметов интерьера, а также привезенных из-за границы вещей в японском стиле, который был в моде и высоко ценился художниками и знатоками искусства. К концу столетия движение сторонников эстетического костюма слилось с различными тенденциями в США и Европе, поборники которых стремились заменить корсеты, турнюры и тяжелые ткани, характерные для моды XIX века, рациональной и гигиеничной одеждой.

Уильям Моррис основал Движение искусств и ремесел, чтобы противопоставить его фабричным фасонам, выставленным в Хрустальном дворце в 1851 году и казавшимся ему безобразными; он хотел распространить другую эстетику. Его идеи оказались необычайно успешными, и сам Моррис занимался производством эстетических тканей, обоев и мебели для богатой, но претендующей на художественный вкус буржуазии. Василий Кандинский, побывавший в Британии в 1887 году, видел предметы, изготовленные представителями «Искусств и ремесел». В 1896 году он переехал в Мюнхен, и к началу 1900-х годов, когда движение за реформу одежды в Германии (ReformKleid) набрало полную силу, он занялся дизайном художественных костюмов для своей возлюбленной и соратницы, художницы Габриэль Мюнтер, а саму ее взял себе в помощницы. Один из костюмов, эскиз для которого подготовил Кандинский, должен был быть темно-зеленого цвета, с бледно-зеленым лифом-блузкой, юбкой, украшенной стилизованным вышитым растительным орнаментом, и пиджаком с узором из листьев, серебряной застежкой и цепочкой. В 1902 году фотография Габриэль Мюнтер появилась в журнале «Декоративное искусство» (Dekorative Kunst): на ней художница запечатлена в костюме в стиле ReformKleid, придуманном и созданном Маргарет фон Браухич, мюнхенской мастерицей, много сделавшей, чтобы превратить вышивание в искусство[380].

В Мюнхене можно было обнаружить пятую разновидность богемной одежды — маскарадный костюм. В своем дневнике графиня Франциска (Фанни) цу Ревентлов, «королева Швабинга», описывала маскарадные вечеринки, которые придумывали и посещали она и ее увлеченные идеями Ницше друзья. Эксцентричный Альфред Шулер обычно облачался в костюм римской матроны, а Фанни Ревентлов иногда сопровождала его в облике Гермафродита. Для одного из маскарадных балов Фанни нарядилась «оборванной цыганкой»: на ней была просторная

крестьянская сорочка, широкая голубая юбка, подобранная с одной стороны так, чтобы была видна нижняя юбка, голые ноги были обуты в туфли, завязанные красной тесьмой; поверх распущенных волос она повязала красную косынку, в уши вставила золотые серьги. В другой раз она, по свидетельству одного из своих знакомых-писателей, оделась турчанкой, повязав вокруг головы в виде тюрбана длинный отрез голубого крепдешина и облачившись в усеянные блестками золотые шаровары, подвязанные у щиколоток двумя мужскими носовыми платками. Зух, ее возлюбленный, каждый вечер появлялся в новом костюме, а сама она появилась на еще одной вечеринке вместе с другим своим любовником, Родериком Хухом, в костюме фламандки; как-то они втроем отправились на танцевальный вечер, одетые как (современная) греческая молодежь, в черных свитерах с красными лентами, в сандалиях, завязывающихся крест-накрест белой тесьмой[381].

Фанни Ревентлов никогда не воспринимала эти перевоплощения слишком всерьез. Жоржетта Леблан, наоборот, очень серьезно относилась к своей роли музы и придумала себе символистский костюм в духе творчества Метерлинка, в которого была влюблена. Для первой встречи с ним она изобрела наряд, «весьма напоминающий Мелисанду… Мои волосы, подобно деревянным стружкам, завивались в кудри, а расшитое золотыми цветами бархатное платье со шлейфом продолжало мой облик в бесконечность»[382]. В этот период своей жизни Жоржетта постоянно одевалась в фантастические костюмы, которые копировала с готических полотен ван Эйка, Мемлинга и Квентина Массейса. «До сих пор вижу, как в зимний день я перехожу одну из брюссельских улиц, — писала она, — в бархатном платье аметистового цвета, украшенном золотой тесьмой, которую оторвали от какой-то ризы. За мной длинной лентой тянется шлейф… Я добросовестно подметаю мостовые… Дома я похожа на ангела с картины Гоццоли. Образцами мне служили полотна Фра Анджелико, Бёрн-Джонса и Уоттса. Я всегда одевалась в лазурное или золотисто-желтое»[383]. Опера «Богема», премьера которой состоялась в 1896 году, положила начало возрождению в Париже романтической мужской моды 1830-х годов:

> «Брюки сужаются к лодыжкам. Жакет из темного бархата — дань венецианской моде… галстук повязывается свободно. Довершает облик лихая фетровая шляпа, осеняющая… голову с романтически длинными волосами. И вот перед вами занимающийся искусством студент с Монмартра рубежа веков. Он нарочно

одевается как в 1830-е годы… Мюрже снова в моде»[384].

У женщин из богемной среды был «менее выраженный стиль; на них влияет общая для всех мода. Они придумывают себе платья как у Мими, украшая их декадентскими фантазиями поэтов-символистов». Артур Рэнсом наблюдал схожие тенденции среди лондонской богемы. Например, хозяйка одной из первых богемных вечеринок, на которой он побывал, была одета в костюм, который, судя по описанию, предвосхитил моду на «Русские сезоны» Дягилева. На ней был «оранжевый жакет, края которого свободно лежали поверх зеленой юбки, оранжевый шелк был весь усеян черными кисточками, словно обильно украшенные брюки индейцев»[385].

В 1911 году Западную Европу покорили «Русские сезоны» Дягилева, и вскоре модельер Поль Пуаре создал элегантные костюмы на основе фовистских цветов и восточного стиля. Женщины из модного общества начали носить тюрбаны, туники и одежду кричащих цветов, а нитки жемчуга или полудрагоценных камней, которые они надевали, заканчивались кисточками, похожими на те, что украшали подушки-валики, разбросанные на их оттоманках. Пуаре, работая над своими моделями, учел некоторые идеи сторонников реформы одежды. И, когда Жоржетта Леблан в Брюсселе придумывала свои наряды символистской богемной музы, аристократические законодатели моды в Париже размышляли в том же ключе. В 1896 году Робер де Монтескью, друг Марселя Пруста, издал сборник символистских стихов «Голубые гортензии», под влиянием которого мадам де Ла Виль Ла Ру заказала модельеру Жаку Дусе простое платье с пышной юбкой, расшитое этими цветами. У кузины де Монтескью, графини Греффюль, которой он давал советы относительно одежды, тоже было вечернее платье из черного бархата, украшенное белыми шелковыми гортензиями[386].

После Первой мировой войны яркий художественный наряд Дорелии Джон, отчасти в духе эстетического костюма, отчасти цыганский, отчасти простонародный, вневременный стиль с пышными юбками и четкими линиями лифа, которому она следовала до конца своей жизни, оказал влияние на многие поколения студентов художественных школ в Челси. Она шила своим детям одежду из купленных в Liberty[387] красивых тканей, но ее сын Ромилли вспоминал, как он ненавидел надевать «розовые передники, доходившие нам чуть ниже талии и оставлявшие шею открытой; коричневые вельветовые штанишки, красные носки и черные ботинки». На его сестрах были «шерстяные платья песочного цвета… шафраново-желтые носочки

до лодыжек и черные тапочки с квадратными мысами»[388]. Николетт Девас объясняла такую манеру одеваться требованием Огастеса, который не мог писать современную моду и желал, чтобы члены его семейства одевались под стать его творчеству: «Использовались ткани, во все времена любимые живописцами: хлопчатобумажный бархат — за красоту драпировок из него, подчеркнутые линии складок, глубину цвета на изломах. Другим излюбленным материалом была чесуча; она отличалась чистотой и яркостью цвета, и под ее мерцающей поверхностью проступали формы тела» [389].

Даже стремящаяся держаться в тени Гвен Джон уделяла много внимания своему внешнему виду, выбирая в парижском универсаме Le Bon Marché вещи для создания стиля, который, по словам Алисии Фостер, осторожно лавировал между модой и богемным, или художественным, образом[390]. В ее гардеробе имелся длинный просторный жакет из черного бархата. Его покрой был нарочито немодным, но зато в большой моде был бархат, из которого он был сшит, — то же можно сказать о вещах из серого и розового шелка, которые она носила в 1906 году[391].

В 1912 году Нина Хэмнетт остригла волосы, потому что у женщин из Школы Слейда теперь было в моде короткое боб-каре. Их называли стрижеными, и такая прическа указывала на то, что ее обладательница — творческая, радикально настроенная женщина. Одевалась Нина Хэмнетт не менее богемно, и в ее автобиографии содержится множество описаний ее причудливых нарядов. Например, об этом периоде она писала: «Днем я носила круглую шляпу, напоминающую шляпу священника, клетчатый пиджак и юбку с красной отделкой, петля для пуговицы на которой тоже была отделана красным… На мне были белые чулки и мужские танцевальные тапочки, и на Тоттенхэм-Корт-роуд на меня таращились во все глаза. Надо было делать что-то, чтобы отпраздновать свою свободу и побег из дома»[392]. Через несколько лет в Париже она носила туфли на плоской подошве с ремешком на пуговице и «восхитительную коллекцию чулок» ярких расцветок и даже клетчатые. Кроме того, у нее был джемпер в кубистском стиле, который сочетал в себе оранжевый, голубой и черный цвета и дизайн которого был придуман в мастерской «Омега» Роджера Фрая, где она работала какое-то время в период войны.

В 1920-е годы, увлеченная самим процессом богемной жизни, она играла множество ролей. В романе «Монпарнасцы» Мишель Жорж-Мишель описывал, как утром в рабочей одежде — вельветовых брюках и голубой рубашке — она выступала в роли серьезного художника. Позже, днем, за аперитивом с богемными

французскими приятелями ее можно было увидеть в более экзотическом костюме. Вечером она надевала элегантное платье, взятое напрокат или подаренное богатыми друзьями из светского общества, с которыми она проводила вечера в модных ночных клубах для «золотой богемы»[393].

Для Оттолайн Моррелл одежда также была неотъемлемой частью яркого индивидуального стиля. Ее наряды можно назвать в буквальном смысле театральными — иногда она копировала их с собственных набросков, иногда с картин, иногда с реально существовавших театральных костюмов, на основе которых ее портниха, мисс Брентон, создавала выкройки и модели[394]. Стивен Спендер, знавший ее в последние годы ее жизни (в 1930-е), вспоминал, как она одевалась в костюм пастушки XVIII века из старинного шелка и атласа и, выходя из дома, «лентами привязывала к себе или к своему пастушескому посоху двух или трех пекинесов. Она никогда не переставала удивляться, что люди на улицах таращат на нее глаза». К тому времени «всегда казалось, будто она разваливается: волосы вдруг падали ей на лицо, как занавес, закрывая один глаз, или лопалась застежка на корсаже. Как-то за чаем, прямо посреди фразы, у нее из мочки уха выскользнула крупная серьга и упала ей в чашку. Не прерываясь, она выловила ее оттуда и снова вдела в ухо»[395].

До начала Первой мировой войны в Париже можно было увидеть все разновидности богемного костюма. Последователи Раймонда Дункана, брата Айседоры Дункан, основавшего собственную танцевальную школу, расхаживали по улицам в самодельных тогах, сандалиях и с лентами вокруг головы. Гертруда и Лео Стайны одевались в коричневый вельвет[396]. Когда Нина Хэмнетт познакомилась с Амедео Модильяни, он по-прежнему сохранял романтический облик художника 1890-х годов и носил костюм из коричневого вельвета или черного бархата, яркий шейный платок и шляпу с широкими полями. Пикассо восхищался его вкусом. «В Париже только один человек знает толк в одежде, и это Модильяни», — говорил он[397]. В то время сам Пикассо носил «черные брюки в полоску и короткий, тоже черный жакет нараспашку, под которым виднелся широкий розовый пояс, обернутый вокруг его талии, в точности как у тореадора»[398]. (Таким, по крайней мере, его запомнила Маревна Воробьева, хотя это описание подходит скорее к маскарадному костюму, чем к повседневной одежде.)

На другом полюсе были художники, дистанцировавшиеся от всего, что могло напоминать маскарадный костюм. Композитор Эрик Сати, который играл на фортепьяно в знаменитом кабаре «Черный кот» и крутил бурный роман с Сюзанной Валадон,

перебрался на окраину и стал носить самые неброские буржуазные костюмы[399]. К тому времени авангардисты оставили романтический стиль. Они больше не хотели соответствовать образу, превратившемуся в богемный стереотип. У Пикассо вошло в привычку носить «голубые рабочие комбинезоны, такие заплатанные и застиранные, что они являли собой этюд в бледных пастельных тонах; под них он надевал красную хлопчатобумажную рубашку с белыми пятнами, которую он купил на площади Сен-Пьер за девяносто девять сантимов, холщовые туфли и кепку»[400]. Стоит ли говорить, что вскоре рабочую одежду стал носить всякий, кто хотел выглядеть как художник, и опять, как это было уже не раз, мир моды подхватил это новшество — на сей раз в лице Шанель, игравшей с элегантностью рабочего костюма.

В 1920-е годы под влиянием русской революции 1917 года в моде Гринвич-Виллидж появились революционные мотивы:

«Женщины создали свой местный стиль… короткое каре с челкой, шляпа в руке, свободная блуза из какой-нибудь яркой ткани (часто — вышитая холщовая рубаха в русском стиле), юбка заметно короче, чем тогда было принято, серые хлопчатобумажные чулки и сандалии. Твердо стоя на земле, со слегка выпирающими животами — корсетов они не носили, а диеты еще не вошли в моду — они выглядели на редкость основательно… Но… некоторые женщины предпочитали английский костюм с крупным отложным воротником… Мужчины, как правило, носили одежду более традиционную, но непритязательную и неглаженую. Они не давали волосам отрастать ниже ворота, но волосы у них были значительно длиннее, чем дозволялось модой. Некоторые из них носили косоворотки»[401].

Такой костюм во многом представлял собой демонстративный радикальный жест, но во время Второй мировой войны вызывающая одежда могла привести к роковым последствиям. Молодые афроамериканские жители Калифорнии придумали костюм «зут»: длинные объемные пиджаки, необычайно широкие брюки, сужающиеся книзу, мягкие фетровые шляпы и изящные цепочки для часов — костюм, вызвавший ярость как властей, так и общественности, и повлекший за собой беспорядки, даже со смертельным исходом, потому что молодых людей — одетых не в форму — ошибочно принимали за уклоняющихся от воинской службы[402].

Эти молодые люди принадлежали к бедным, часто безработным слоям темнокожего населения, переезжавшим с американского Юга в такие города, как Лос-Анджелес. Они не

принадлежали к богеме, но, как часто случалось и должно было случиться еще не раз, молодые мужчины и женщины из среднего класса создали богемный стиль из того, что изначально было уличной модой. В оккупированном Париже «зазу» — диссидентская молодежь — позаимствовала костюм «зут». Молодые люди носили длинные пиджаки и узкие брюки, прилизывая волосы с помощью растительного масла, а у их подружек стал популярен «бродяжий» стиль: дешевые пальто из ворсовой ткани, свитера с воротником поло, юбки, державшиеся на английской булавке, и чулки со спущенными петлями. Все несли в руках свернутые зонтики[403].

Даже в нацистской Германии американская популярная музыка, особенно джаз, привлекала к себе недовольных молодых людей и девушек, в первую очередь из среднего класса, сторонившихся нацистских молодежных движений и называвших себя «Свингюгенд» или «Пираты Эдельвейса». Они собирались полулегальными группами сначала в Гамбурге, а потом и в других городах, чтобы слушать «упадочническую еврейскую» музыку американских звезд джаза, и выработали стиль, выражавший их протест. Юношей «принимали за своих по длинным волосам, часто доходящим до ворота пиджака… На них были, как правило, длинные, часто клетчатые английские пиджаки, туфли на толстой, но легкой каучуковой подошве, броские кашне, шляпы фасона „хомбург“, через руку перекинут зонт… У девушек в моде были длинные пышные волосы. Они подводили брови карандашом, красили губы и ногти»[404].

После 1945 года дух богемы распространился среди нескольких новых молодежных движений. Во Франции, где после войны господствовал консерватизм, приверженцы экзистенциализма опознавались по небрежной манере одеваться и свободе нравов. Экзистенциалисты возродили минималистскую городскую эстетику черного цвета, характерную для Петрюса Бореля (хотя Симона де Бовуар полагала, что они заимствовали ее у итальянских фашистов, носивших черное[405]). Жюльетт Греко, популярная певица, тесно связанная с движением экзистенциалистов, вспоминала, что отсутствие макияжа и длинные прямые волосы говорили о смелости и свободомыслии. Став известной, она перестала носить шерстяное пальто и брюки из шотландки и, по крайней мере, на свои концерты, всегда надевала простое, длинное черное платье с длинными рукавами и глухим воротником. Это было отсылкой к экзистенциализму и одновременно переосмыслением устоявшегося образа певицы из французского мюзик-холла или кабаре (самой известной представительницей такого типа была Эдит Пиаф), которая пела

печальные песни о «прежнем Париже» и одевалась в черное, оттеняя таким образом свое бледное лицо, алые губы и темные волосы[406].

Битники в США напрямую обращались к экзистенциализму как источнику вдохновения. Женщины, принадлежавшие к движению битников, создали стиль, который, подобно костюму экзистенциалистов, быстро превратился в явление массовой культуры и популярный стереотип. Джойс Джонсон вспоминала, как одевались в то время в Гринвич-Виллидж:

> «О, эти пояса, которые я вижу в „Ученике чародея“, в магазине, приткнувшемся в маленьком дворике на 8-й улице, подобно сказочной лавке сапожника… В моде два фасона. Один — со шнуровкой впереди, как на корсете у гусятницы из сказки братьев Гримм; другой — с эффектной медной застежкой в форме спирали размером с блюдце… С таким поясом обычно носят широкую юбку в сборку из комковатой, выделанной вручную ткани, не говоря уже о сандалиях с ремешками крест-накрест на лодыжках, и — последний штрих — подвеску неопределенной формы, напоминающую пятна Роршаха и болтающуюся чуть повыше талии на кожаном шнурке»[407].

Позже, в середине 1950-х, когда Джонсон жила в Гринвич-Виллидж, вместе с Хетти Джонс они носили вездесущие свитера с воротником поло и колготы для танцоров, которые купили по случаю, почти за десять лет до начала массового производства женских колготок. К тому времени черный костюм женщины из битнической среды стал повсеместно узнаваемым, тиражировался в СМИ, бесчисленных мультфильмах, модном мюзикле «Забавная мордашка» с Одри Хёпберн и даже в американских телевизионных мыльных операх. Сама богема ответила на такую популярность тем, что продолжила в том же духе. Джойс Джонсон вспоминала, как некоторые «пожилые дамы» из числа художников, живущих в студиях Сохо, ввели моду на одежду из секонд-хенда, позже ставшую отличительным признаком стиля хиппи. Они надевали «свободные ношеные платья, украшая их бусинами» и добывали «испанские гребни и расшитые бисером платья двадцатых годов… Они драпировались в вышитые шали с бахромой, носили сетчатые лиловые чулки и называли себя „битническими прерафаэлитами“»[408].

В 1956 году Liberty возобновил продажу некоторых тканей, дизайн для которых был когда-то придуман Моррисом, и к середине 1960-х влияние Уильяма Морриса воцарилось

повсеместно, став частью эстетики ар-нуво. Когда в 1960-е Генриетта Мораэс усвоила наркотическую субкультуру, она носила афганские платья, велюровые брюки и рубашки с аппликациями из звезд, купленные в бутиках Челси Hung on You и Granny Takes a Trip. Ее ботинки были из тканей с цветочными орнаментами Морриса; «они зашнуровывались до колена и, в зависимости от того, насколько я была под кайфом, надеть их занимало не меньше десяти минут… Я тратила уйму времени на покупки, ходила на барахолку, чтобы купить летние платья сороковых годов, кружевные нижние юбки и вышитые шали»[409]. Эта мода хиппи, романтическая, наркотическая, неопределенная и неуловимая, не только отражала дух этого движения, но, опять же, выворачивала наизнанку представления о бедности, обнаруживая творческий подход и индивидуальность в использовании ненужных обрезков материала, одежды из секонд-хенда и этнических мотивов.

Панки подхватили эстафету моды и переосмыслили ее. Они использовали аксессуары для бондажа, одежду с армейских складов, низкосортные, китчевые материалы, такие как люрекс и искусственная кожа с узором под леопарда, и не предназначенные для ношения вещи, например пластиковые пакеты и английские булавки, создавая из всего этого нечто вроде костюма-коллажа[410]. Здесь не было ни аристократического минимализма, ни присущей хиппи живописности — наоборот, эта культура развивалась в противостоянии философии «мира и любви» хиппи и зло критиковала ее. Однако она позаимствовала у хиппи практику использования откровенно *не*модных дешевых вещей, никому ненужных отбросов моды.

Субкультура панков представляла собой авангардную культуру хлама и/или захламленную культуру авангарда, и, подобно тому как дадаисты пытались разрушить институт искусства, панки, по-видимому, стремились к разрушению института моды. Фанаты и последователи сами изобретали некоторые из самых причудливых одеяний панков:

> «Фетишистские футболки не были единственной одеждой из магазина Sex, которую они [Sex Pistols] носили: группа покупала брюки с заломами, прямые вельветовые брюки, замшевые сандалии и куртки с бархатными воротниками в стиле пятидесятых. Ее участники придумывали и собственные новшества: черные джинсы-трубочки Мэтлока, художественно забрызганные краской, разрисованные вручную рубашки или рваные вещи из Steptoe, которые носил Лайдон, —

> узкие свитера, просторные кардиганы и фланелевые брюки пятидесятых годов. Эффект был ярким, но трудноописуемым: что-то вроде слегка растрепанных модов с налетом богемности и хулиганства»[411].

Одна молодая поклонница писала, как она

> «ненавидела мир… то, что все строят из себя таких милых и вежливых, а на самом деле люди не такие… поэтому я порвала свою одежду, остриглась, проколола уши. Я красила волосы; я доставала старые бабушкины корсеты и вещи из секонд-хендов… проявления ненависти сочетались у меня с чувством юмора. Джон Лайдон подошел ко мне, не в силах поверить, что я так одеваюсь. Он спросил, не бывала ли в магазине под названием Sex; там была девушка Джордан, одевавшаяся так же, как я»[412].

Панки размывали границу между телом и облекавшей его одеждой; размывание или даже стирание этой границы отсылало к характерной черте авангардного искусства, связанного с богемой более ранних периодов: дадаизма в Цюрихе и перформанса в Гринвич-Виллидж 1960-х годов.

Еще одним лейтмотивом богемной жизни был полный отказ от одежды. Участники кружка Barbus иногда ходили обнаженными, Петрюс Борель и его друзья имели обыкновение сидеть в своем саду без одежды (к величайшему негодованию соседей). Битники иногда читали стихи нагишом. Как-то Аллен Гинзберг разделся, когда преподаватель из зала спросил его, что он подразумевал под словом «обнаженный»; в другой раз Грегори Корсо снял с себя одежду, когда недовольный зритель обвинил его в трусости; в начале 1970-х годов члены Bethnal Rouge, группы из лондонского Ист-Энда, входившей во Фронт освобождения геев, исследовали возможности наготы. У них не было денег, но важнее была нагота как способ одновременно бросить вызов потребительскому капитализму и обнаружить сущность своего подлинного «я».

На протяжении всего послевоенного периода пересекающиеся и соревнующиеся между собой молодежные субкультуры, каждая из которых обладала собственным узнаваемым стилем в одежде, ассоциировались скорее с популярной музыкой, чем с высоким искусством или авангардом. Их многочисленные названия в каком-то смысле вытеснили родовое наименование «богема»[413], но они продолжали богемную традицию использования одежды как знака протеста и внедрили ее в массовую культуру.

Наконец, одежда могла быть частью процесса «создания себя», балансирующего на грани между превращением себя в живое произведение искусства и явным сумасшествием. Во времена Первой мировой войны Эльза фон Фрейтаг-Лорингофен, немецкая баронесса в изгнании, появлялась на улицах Гринвич-Виллидж, являя собой ходячий дадаистский объект и выражая свое помешательство в необычайных костюмах:

> «Она носила костюм из красной шотландки с килтом чуть ниже колена и жакетом-болеро с рукавами до локтя, а остальная часть руки была унизана дешевыми браслетами — серебряными с позолотой, бронзовыми, зелеными и желтыми. На ней были длинные белые гетры, сверху обвитые декоративной тесьмой. С груди свисали два круглых чайных ситечка, с которых стерлось никелированное покрытие. На голове у нее был черный бархатный шотландский берет с пером и несколькими ложками, длинными десертными ложками для мороженого»[414].

Как-то она затмила гастролирующую певицу на серьезном концерте, появившись «в сине-зеленом платье со шлейфом и с веером из павлиньих перьев в руках. С одной стороны ее лицо украшала гашеная почтовая марка. Ее губы были накрашены черным, а пудра на лице — желтого цвета. Вместо шляпы она надела крышку от ведерка для угля и завязала ее под подбородком, будто каску. Две ложки для горчицы заменяли перья»[415]. Позже, когда поэт Уильям Карлос Уильямс отверг ее ухаживания, она побрилась наголо и выкрасила голову ярко-красным лаком, что должно было символизировать новый любовный опыт.

Восемьдесят лет спустя стремление превратиться в живое произведение искусства было по-прежнему актуально. Ли Бауэри приехал в Лондон из Австралии в начале 1980-х годов с намерением стать модельером. Он попал в клубную среду и занимался пошивом одежды в стиле новой романтики, беря за основу некоторые идеи Вивьен Вествуд. Постепенно его одежда стала органичным продолжением его тела. Как и баронесса Лорингофен, он выкрасил свою выбритую голову, а затем продолжал экспериментировать с разными головными уборами, сочетая их с костюмами, полностью менявшими форму его тела, например за счет прикрепленных к ним огромных выпирающих ягодиц или турнюров. Он придумал даже хитроумную установку с электрическими лампочками, зажигавшимися у него на голове[416]. (Первой до этого додумалась маркиза Казати,

представительница высшего богемного общества времен Первой мировой войны. На одном вечере она планировала предстать в костюме святого Себастьяна, в латах, «пронзенных сотнями стрел, усеянных мерцающими звездочками, которые должны были загореться при появлении маркизы». К несчастью, когда это приспособление включили в розетку, произошло короткое замыкание, в результате чего ее сильно ударило током.)

Каждое появление Ли Бауэри превращалось в настоящее шоу. Он был звездой клубов, «ходячим искусством», по выражению Боя Джорджа, постепенно превращаясь в своего рода мастера перформанса; ближе к концу жизни он сотрудничал с авангардным танцором Майклом Кларком. (Кроме того, он позировал обнаженным для нескольких впечатляющих этюдов Люсьена Фрейда.) Если у Бауэри был предшественник, им, безусловно, можно считать Альфреда Жарри, и, как и Жарри, он умер молодым. После его смерти в здании лондонского Общества изящных искусств прошла выставка его костюмов и фотографий. Один из рецензентов отметил, что проект Бауэри — создать свое тело, свой облик, стать произведением искусства — был двусмысленным. Казалось неясным, провожали ли присутствующие на частном показе скорбящие друзья «некий несомненно прекрасный творческий успех или это были поминки по слегка неудавшейся жизни, жизни, исковерканной и преследуемой идеей, жертвой которой она пала: стремлением сделать из себя яркое зрелище, подростковой привычкой шокировать и менять свою внешность»[417].

Невозможно более лаконично выразить противоречивость богемного костюма: его нескончаемую двойственность, балансирующую между позой и совершенной серьезностью, его протест, безумие и искусство, соединяющиеся в героизме повседневной жизни.

Дизайнер: Юлия Пакалина.
Фотограф: Анна Данилова.
Модели: Алена Голд, Мария Колосовская.

Глава 11. Богемная любовь

Кеннет рассказывает про свою последнюю странную группу в Америке — полная сексуальная свобода. «Это единственный способ разрушить эту жалкую цивилизацию», — говорю я.

Джо Ортон. Дневник

Вызывающее поведение и одежда представителей богемы, шедшие вразрез с принятыми условностями, глубоко оскорбляли буржуазное общество, но еще хуже были отклонения в их личной жизни, на которые намекала их внешность. Богема презирала семейные ценности буржуа и делала частное публичным, щеголяя нарушением нормы. Прежде всего представители богемы отвергали условности морали: секс перестал быть личным делом супругов, он перестал быть табуированной темой, упоминаемой в связи с проституцией и однополыми отношениями, и вышел на первый план. Вызывающие проявления сексуальности расшатывали социальные устои. Благодаря богемному эпатажу эротика перестала быть запретной темой, и вскоре все общество заговорило о ней.

Разговоры об эротических переживаниях имели не только шоковый, но и более долгосрочный эффект: наиболее смелые художественные произведения на эту тему поспособствовали тому, что общество начало переосмыслять представления о поле, гендере и о том, как устроена сама реальность.

Пьеса «Антони» Александра Дюма-отца, премьера которой состоялась в 1831 году, произвела сенсацию, а ее герой занял место рядом с Байроном и трагическим поэтом Томасом Чаттертоном как образец мятежного художника. Антони, влюбленный в Адель д'Эрве, замужнюю женщину, отвечающую ему взаимностью, заколол ее из благородных побуждений: чтобы сохранить ее добродетель и доказать, что он достоин титула проклятого романтического героя. Много лет спустя новая постановка «Антони» заставила Теофиля Готье вспомнить о той знаменитой премьере пьесы, где главные роли исполняли Мари Дорваль, любовница Альфреда де Виньи, и великий актер Бокаж: по его мнению, судьбоносная встреча падшей женщины и «рокового героя» была ярчайшим воплощением «современной любви»[418].

«Современная любовь» означала романтическую любовь. Романтики ставили чувство выше разума. В противовес рассудочности XVIII столетия романтическая любовь была сопряжена с чувствительностью, подлинностью и правдивостью эмоций. В этом заключались великий парадокс и ирония современности: по мере того как научный прогресс, олицетворяющий разум, и рациональная мысль преображали материальный мир, мир чувств начинал все больше напоминать необузданную стихию. Одним из воплощений этого парадокса был романтизм, который расходился с научной объективностью в своем стремлении к субъективным и эмоциональным оценкам.

«Современная любовь», о которой говорил Готье, была выражением кризиса в отношениях между полами и распределении гендерных ролей. Жорж Санд исследовала один из болезненных аспектов этого кризиса в своем романе «Лелия», изданном в 1833 году. Главная героиня, Лелия, рассуждала о том, что безразличие превратило ее в хищницу-садистку, неспособную отдаться эротическому наслаждению, несмотря на страстное желания это сделать. Она винила себя в чрезмерном интеллектуализме, из-за которого ей так тяжело было отыскать равного себе, и считала, что именно по этой причине ее тело и душа находятся в разладе. «Холодность моих чувств ставит меня ниже самых презренных женщин, величие моих мыслей возвышает меня над самыми страстными из мужчин», — писала она[419].

На тот момент Жорж Санд уже состоялась как писательница и скандально прославилась благодаря тому, что, в нарушение общепринятого этикета, бросила мужа и открыто жила с любовниками, первым из которых стал Жюль Сандо. Однако на поверку оказывалось, что ее независимость от мнений общества не была абсолютной. Известно было, что она неоднократно переодевалась в мужское платье, и, хотя позже она упрямо твердила, что это всего лишь позволяло ей свободно изучать Париж (ведь дамы из среднего класса или из высшего общества могли гулять только в сопровождении мужчины), такое поведение могло навлечь на нее другие, более опасные для репутации подозрения. Ее отношения с Шопеном и Альфредом де Мюссе были крайне сложными: с этими нежными, женственными мужчинами она находилась в положении сильного, более зрелого и властного партнера. Ее считали мужеподобной, и ходили слухи о ее лесбийских наклонностях: например, Альфред де Виньи, ревниво наблюдавший ее близкую дружбу с его любовницей Мари Дорваль, был убежден в сексуальной природе этих отношений.

Рассуждения о чувственной любви в «Лелии» отсылали к

более острому вопросу о том, как соотносятся эротическое наслаждение и гендерная принадлежность. Ему посвящен и роман Теофиля Готье «Мадемуазель де Мопен», вышедший двумя годами позже «Лелии». Противоречивую страсть, которую главный герой, д'Альбер, испытывает к мадемуазель де Мопен, можно считать метафорой отношений художника и искусства, недаром в предисловии к роману Готье описывает основные положения концепции искусства ради искусства. Пьер Бурдьё считал, что романтическая страсть служит эквивалентом искусства ради искусства: здесь проблема художественного сознания переведена в область любви[420], — и роман, безусловно, демонстрирует, что, подобно истинному художнику, истинному адепту «современной любви» не находится места в мире. Однако этим задумка Готье не исчерпывается; намного раньше Фрейда он задается вопросом о соотношении половой принадлежности и гендерного самоопределения.

Роман «Мадемуазель де Мопен», действие которого происходит в XVII веке, рассказывает историю отношений внутри любовного треугольника. В загородном замке д'Альбер и его любовница Розетта встречают таинственного молодого человека по имени Теодор, к которому оба они испытывают странное влечение. Кульминацией становится сцена, в которой д'Альбер с ужасом осознает, что влюбился в Теодора, исполняющего женскую роль в любительской постановке. Но, хотя д'Альбер считает Теодора мужчиной, в действительности это женщина, переодетая мадемуазель де Мопен. Итак, в основе сюжета лежит двойное притворство; оно приводит к тому, что д'Альбер расценивает свою любовь к женщине как проявление гомосексуализма, а Розетта, тоже влюбленная в Теодора, думает, что полюбила мужчину: «гомосексуальная любовь, как женская, так и мужская, оказывается в центре романа, где никто, по сути, этого не признает» [421].

В юности Готье прекрасно сознавал свою привлекательность, а в старости понимал, что утратил ее — своей дочери Юдифи он говорил, что ни одному мужчине не стоит смотреться в зеркало после тридцати лет. (Луиза Коле вспоминала писателя в 1869 году, за два года до его смерти: «распухшие веки и расплывшиеся черты превратили его лицо в восковую маску… казалось, его губам едва достает сил, чтобы удерживать сигару»[422].) Так что нам не должно казаться удивительным, что его сосредоточенность на мужской красоте в «Мадемуазель де Мопен» расценивали как нарциссизм. Но это едва ли справедливо по отношению к роману, в котором автор, прибегая к традиционным приемам театрального переодевания, непоследовательно, но

глубоко осмысляет двойственность сексуальности, ставя под вопрос саму природу пола и формулируя проблему, для разговора о которой в его эпоху не существовало адекватного языка. Так, например, «Теодор», размышляя о своих чувствах, констатирует размытую гендерную принадлежность: «Незаметно у меня исчезает представление о том, какого я пола; я насилу вспоминаю время от времени о том, что я женщина… На самом деле я не принадлежу ни к тому, ни к этому полу… я отношу себя к иному, третьему полу, у которого пока нет названия…»[423] д'Альбер идет еще дальше в нарушении общественных норм, когда, терзаясь запретной любовью, сознается в сокровенном желании мужчины быть женщиной: «…Никогда и ничего я не хотел так страстно, как повстречать на вершине горы, подобно прорицателю Тиресию, змей, помогающих переменить пол…»[424]

Поскольку все герои Готье испытывают проблему с гендерной идентификацией, неудивительно, что наиболее романтической формой чувственной любви в романе оказывается самая далекая от нормы, однополая любовь. Это и последняя модная новинка, и бесовское искушение, злой рок, который д'Альбер превозносит, когда рассказывает о чувствах, которые вызывает в нем Теодор:

> «Любить, как я любил, чудовищной, постыдной любовью… чувствовать, как тебя снедает безрассудный и непростительный даже с точки зрения самого отпетого вольнодумца огонь. Что такое обычные страсти по сравнению с этой?.. <…> Итак, сладостным мечтам… суждено было превратиться в коварного сфинкса с двусмысленной улыбкой, с двусмысленным голосом — и я стою перед ним, не смея даже пытаться разгадать тайну!»[425]

Довольно логичное завершение современной любви, которая всегда являлась роковой и запретной страстью: чувственная любовь была неотделима от греха, судьбы и смерти.

В романах «Утраченные иллюзии» и «Блеск и нищета куртизанок», написанных в том же году, что и роман Готье, Бальзак рассказывает о приключениях Вотрена, преступника, аббата и полицейского, персонажа, прототипом для которого послужил скандально известный Эжен Франсуа Видок. Видок был исправившимся преступником, который стал начальником полицейской бригады и в 1828 году опубликовал мемуары, пользовавшиеся большим успехом. Однако, в отличие от своего прототипа, который в автобиографии ничего не говорил на этот счет, бальзаковский Вотрен был гомосексуален.

Вотрен — бесовской персонаж, наделенный небывалой силой

и хитростью, в то же время ему не чуждо благородство, а в своей любви к молодому, сбившемуся с пути протагонисту, Люсьену де Рюбампре, он трогателен и даже трагичен. Люсьен, начинающий поэт, наоборот, представляет собой слабого, женственного и самовлюбленного щеголя, который, хотя и якобы любит преданную ему куртизанку Эстер, роковым образом поддается чарам Вотрена и, по-видимому, подчиняется его власти. Пассивность самовлюбленного Люсьена контрастирует с обаянием Вотрена, располагающимся на другом краю спектра маскулинности.

Вотрена нельзя считать представителем богемы, однако он воплощает в себе характерный для богемы дух бунтарства, толкающий на нарушение норм, в том числе сексуальных. Богемные мужчины XIX столетия имели связи с проститутками и открыто жили со своими любовницами, отвергая традиционный буржуазный брак. Богемные женщины, хотя это давалось им с куда большим трудом, чем мужчинам, претендовали на то, чтобы пользоваться такой же сексуальной свободой. Важной составляющей стереотипного образа богемы была любовь к вину, женщинам и песням, однако — хотя, конечно, в большинстве своем мятежные художники были гетеросексуальными — наряду с такой жовиальностью в богемной жизни оставалось место и для более провокативных, гомо- и бисексуальных предпочтений.

Неудивительно, что тех, кто преступал сексуальные нормы, привлекало общество, игнорировавшее или активно разоблачавшее буржуазную мораль. Однако доля гомосексуалистов в богемном обществе объяснялась не просто стремлением к социальному комфорту. В обществе много спекулировали относительно того, существует ли связь между гомосексуальностью и творческой одаренностью[426]. Такое отклонение от нормы не было просто нарушением морали, оно также подразумевало новый, запретный опыт, знакомство с другими личинами, оно обостряло восприятие. Как писал критик Пол Шмидт, «быть гомосексуалистом или даже бисексуалом — значит постоянно размышлять о своей жизни так, как это не приходится делать гетеросексуальным людям… сознавать наличие другой возможности, другого измерения»[427]. Гомоэротизм, полагал Шмидт, отделяет секс от воспроизводства вида и поэтому отрицает законы времени; он воплощается или, по крайней мере, стремится к тому, чтобы воплотиться в вечно длящемся настоящем моменте, полном неординарности, волшебства и восторга. Западная культура объявила его вне закона и свела к психическому расстройству. Поэтому он переживается как отчужденность и отверженность, хотя мог бы

более конструктивно восприниматься как позиция в культуре: сама обособленность и маргинальность лесбиянки и гея дарят им ценную возможность критического взгляда[428].

В новом городском обществе ослабевает и расшатывается прямая связь между традиционно мужскими качествами и физиологическим полом. По мнению Шарля Бодлера, водоворот городской жизни породил новые, более маскулинные типы женщин: лесбиянок, работниц и проституток. В то же время общество спектакля делало мужчин женственными. Будучи безвестным писателем и пассивным потребителем, фланер-вуайерист или представитель богемы словно бы превращался в женщину, наблюдая за жизнью города. Об этой тревожной метаморфозе размышлял Вальтер Беньямин: для него фланерское плутание по городским джунглям было сродни импотенции — постоянным откладыванием оргазма[429].

В отличие от Бодлера, Теофиль Готье, восхищаясь женственностью, не пытался определить причины процессов, охвативших общество. Его и его друзей, по-видимому, больше занимало исследование новых рубежей сексуального наслаждения. Братья Гонкур вспоминали, как в одной из бесед Готье восхвалял бесполую женщину, «то есть женщину столь юную, что ей претит сама мысль о родах и акушерках». Флобер не отставал и «с пылающим лицом» прохрипел, что «в красоте нет эротики… и что в конечном счете чувственную любовь пробуждает нечто неясное, что вызывает возбуждение, но очень редко красота»[430].

Иные представители богемы, например Жерар де Нерваль и Александр Прива д'Англемон, так и остались холостяками, и нам почти ничего не известно об их сексуальной жизни[431]. Однако Шарль Бодлер, друг Готье, — фигура более противоречивая. Он был моложе Готье на десять лет и яростно и показно отрицал буржуазные ценности. Отец Бодлера был гораздо старше его матери и умер, когда тому было шесть лет; поэт испытал на себе всю силу эдипова комплекса, когда его мать вышла замуж во второй раз, за красивого армейского офицера, к которому она, по всей видимости, испытывала намного более страстную привязанность, чем к отцу Бодлера. Отчим, генерал Опик, не одобрял литературных опытов своего пасынка, но еще болезненнее Бодлер воспринял то, что Опик лишал его прежней материнской любви.

Бодлер был отлучен от семьи и так и не помирился с родными, он всю жизнь прозябал в бедности, главной причиной которой было расточительство, и был официально признан неспособным распоряжаться собственными делами. Долгие годы

он страдал от сифилиса, и в конечном счете болезнь его погубила. Он отказывался взрослеть. Он не смог найти себе место и вести благопристойную жизнь, на литературном поприще его ждали неудачи и разочарования, он завел себе любовницу-креолку и постоянно бегал от кредиторов, меняя одно убогое жилье на другое, — все это оскорбляло картину мира порядочного буржуа и самодовольного филистера. Там, где Готье лишь заигрывал с запретным, Бодлер целиком отдался роли изгоя и обреченного[432].

Друзья Бодлера в унисон твердили, что в молодости он был невероятно красив. Теодор де Банвиль восторженно писал: «Обольстительность была его вторым именем», — и называл его красоту одновременно «мужественной и детской»: «В нем нашел я то, чего прежде мне никогда не доводилось видеть — отражение моей собственной идеи о том, каким должен быть человек»[433]. Готье чуть более объективно писал о «пожалуй, слишком пристальном взгляде» Бодлера и его губах, «таких же ироничных и полных, как на портретах Леонардо да Винчи… его нос, изящный и аккуратный, слегка закругленный, с расширенными ноздрями, казалось, вдыхал едва различимые, далекие запахи, а решительная бороздка прочерчивала подбородок, словно завершающий штрих статуи; рисовая пудра покрывала тщательно выбритые щеки голубоватым, бархатистым налетом; шея, по-женски грациозная, белела на фоне непринужденно подвернутого воротника рубашки»[434]. Молодой Бодлер, по свидетельству еще одного его друга, очень заботился о своей внешности, «в чем обнаруживал женское кокетство». Он гордился своими маленькими, нежными руками с красивыми ухоженными ногтями (в этом он походил на Байрона) и щеголял «невероятной чистотой, к которой прибавлялась лишь капля духов и щепотка рисовой пудры»[435].

Жюль Валлес, участник коммуны и республиканец, принадлежавший к младшему поколению богемы, познакомился с Бодлером гораздо позднее и не разделял восхищения тех, кто знал его юношей: «У него была голова актера; выбритые щеки, розовые и надутые, лоснящийся нос с приплюснутым кончиком, губы кривились в нервной жеманной ухмылке, выражение лица было напряженным… в нем было понемногу от попа, старухи и от лицедея. Но больше — от лицедея»[436]. В эти годы друзья часто сравнивали его со священником — вероятно, расстриженным[437]. А если верить злой карикатуре Валле, он скорее напоминал состарившуюся королеву.

Что-то в Бодлере заставляло подумать, что он, возможно, был несостоявшимся гомосексуалом. Его не нашедшая понимания, но

настойчивая привязанность к матери, возможно, свидетельствовала о гомосексуальных наклонностях, и в некоторых его стихах усматривали гомоэротический подтекст. Характер отношений Бодлера с его любовницами неясен, а его друг, фотограф Надар, считал его девственником (несмотря на смерть от сифилиса). Его женоненавистничество отчасти могло быть реакцией на женские черты, которые он наблюдал в самом себе[438]; его увлечение дендизмом также укладывается в гипотезу, поскольку в независимом образе денди заложена проблемная гендерная самоидентификация: с одной стороны, денди были до странности асексуальны, с другой — утверждалось, что гомосексуализм получил широкое распространение среди парижских денди 1830-х и 1840-х годов[439].

* * *

На рубеже веков в Германии эпохи Вильгельма сформировалась самая радикальная творческая субкультура. «Современная любовь», которую описывал Готье, получила новую трактовку в экспрессионистской богемной среде Мюнхена и Берлина. На смену идее роковой романтической страсти пришла идея о чувственности как проявлении сексуальной свободы: эта перемена ознаменовала переход от трагедии к упоению, от обреченности к утопии, от эмоционального к телесному чувству.

Бунт немецкой богемы против авторитаризма и патриархального мировоззрения кайзеровской Германии выражался в ее увлечении анархизмом, однако еще большее значение для «эротической революции» имел психоанализ. «Богему, — писал Франц Юнг, современник и участник событий, — подхватил вихрь двадцатого столетия, разрушивший прежнее течение жизни, и наиболее значимую роль в критике общественного уклада сыграла теория психоанализа Зигмунда Фрейда»[440].

Главным вдохновителем «эротической революции» был психоаналитик Отто Гросс, «эротический Дионис» и наркоман. Эрнест Джонс, английский ученик Фрейда, описывал его так: «Из всех, кого я знал, он наилучшим образом соответствовал романтическому идеалу гения и служил наглядным подтверждением того, что гениальность похожа на помешательство, потому что страдал явным душевным расстройством, которое на моих глазах привело его к убийству, сумасшедшему дому и самоубийству»[441].

Ганс Гросс, отец семейства, придерживался крайних националистических взглядов, он был юристом, мировым судьей и специалистом по криминалистике (и автором влиятельной работы о слежке, на которую ссылался Жорж Сименон). Поначалу Отто Гросс[442] был горячо любимым и послушным сыном. Он изучал медицину, а затем работал ассистентом в психиатрической клинике Крепелина в Мюнхене, но в 1899 году, завершив обучение, отправился в Латинскую Америку, где на всю жизнь пристрастился к наркотикам.

В 1903 году он женился на Фриде Шлоссер (поклоннице Вагнера, которая, кроме того, собиралась заниматься социальной работой в лондонском Тойби-Холле). Ганс Гросс одобрил этот брак, но через два года отношения между отцом и сыном переросли в откровенную враждебность, так как Отто развивал теории о сексуальном подавлении и свободной любви, которые незамедлительно претворял в жизнь.

Его отношения с женщинами вскоре принесли ему скандальную и даже зловещую известность. Одну из них, Регину Ульман, он не просто бросил, когда она забеременела, — по ее словам, он оставил ей яд, надеясь, что она покончит с собой[443]. Затем Гросс оказался замешан в нескольких скандалах в Асконе, поселении на берегах озера Комо в италоязычной части Швейцарии. В 1900 году семь мюнхенских немцев приехали туда с намерением создать коммуну. Среди них были Ида Хофман и Лотта Хаттемер, эмансипированные женщины, носившие одежду нового типа и распущенные волосы (что тогда казалось совершенно немыслимым) и путешествовавшие без спутников. В 1906 году Отто сошелся с Лоттой и жил с ней в Асконе (в то время там же жили Эрих Мюзам и Йоханнес Ноль, о которых мы расскажем позднее). Лотта была на грани самоубийства, и, когда Отто снабдил ее ядом, она, в отличие от Регины Ульман, легко распрощалась с жизнью.

Через год у Гросса завязался роман с сестрами Эльзой и Фридой фон Рихтгофен, тоже радикально настроенными, эмансипированными женщинами. Эльза была школьной подругой Фриды Гросс, жены Отто, и вышла замуж за Эдгара Яффе, богатого промышленника, который занялся наукой и был близок к кругу Макса Вебера[444]; ее сестра Фрида фон Рихтгофен вышла замуж за английского ученого Эрнеста Уикли, и брак оказался несчастливым.

Вскоре Отто стал отцом двух сыновей, одного родила ему жена Фрида, другого — любовница Эльза Яффе (обоих мальчиков странным образом назвали именем Петер — вероятно, свободная любовь была не чужда соперничества). Однако самую пламенную

любовь Отто, по-видимому, приберег для Фриды Уикли. Она отвечала ему не меньшей страстью — это была первая любовная связь, приносившая ей чувственное удовлетворение. Ее, как она позже вспоминала, волновали «его взгляды, его новый подход к человеческим проблемам». Она была горячо благодарна Отто, заставившему ее поверить «в то, что мир людей может быть счастливее и лучше, чем он есть, и более милосердным». Однако, несмотря на уговоры любовника, она не бросила мужа, поскольку понимала, что Отто не в себе: «К быту он был безразличен. Одними видениями не проживешь. Он едва ли понимал, ночь сейчас или день… Что-то с ним было не так; он не стоял твердо на почве действительности»[445].

Впоследствии две Фриды делили еще одного любовника — Эрнста Фрика, его обвинили во взрыве в Цюрихе, однако к моменту его ареста Фрида Уикли сбежала с Д. Г. Лоренсом и с ним провела остаток жизни. Фрида Гросс осталась влачить жалкое, нищенское существование, пока ее муж продолжал заниматься саморазрушением.

Под очарование Отто Гросса попадали и женщины и мужчины, в числе которых был Леонгард Франк. Приехав в Мюнхен, он сблизился с окружением Гросса и влюбился в другую участницу этой группы, Софи Бенц. Вскоре Гросс решил разрушить их моногамные отношения и в 1911 году уехал с Софи в Аскону. К тому времени он приучил ее к кокаину, и в последний раз Леонгард Франк видел ее на железнодорожной станции в Мюнхене:

> «Ее волосы и платье были грязными, будто бы она неделями ночевала под открытым небом. Ее высохшее восковое лицо напоминало лицо мертвой девочки, по необъяснимым причинам продолжающей дышать. Доктор [Отто Гросс] нюхал кокаин, не стесняясь других пассажиров, одну дозу за другой. Он потерял самообладание. На его мятом воротнике были пятна крови. Кровь и гной сочились у него из ноздрей»[446].

Теперь настала очередь Софи совершить самоубийство. Гросс отказался отвезти ее в больницу и в третий раз оставил жертве роковую дозу яда.

После этого случая Отто Гросс привлек внимание швейцарской, итальянской, немецкой и австрийской полиции, и был выписан ордер на его арест. В 1913 году Ганс Гросс убедил берлинские власти, что его сын — опасный психопат и что ордер надо привести в действие. Отто Гросс был задержан и помещен в психиатрическую лечебницу.

Отец, как мы видим, пошел на крайние меры в отношении сына, который отказывался соответствовать его идеалу мужественности. Молодые представители экспрессионизма восприняли арест Гросса как прямой удар по своим эротическим, анархистским и эстетическим ценностям. Возмущение интеллектуального сообщества было столь велико, что благодаря протестной кампании, организованной Францем Юнгом, через год удалось добиться освобождения Отто, хотя и при условии, что тот пройдет обследование у Вильгельма Штекеля[447].

Во время Первой мировой войны Отто Гросс жил в Праге, где познакомился с Францем Верфелем и Францем Кафкой. (Кафка был учеником Ганса Гросса и свой роман о похожем на кошмарный сон заточении, «Процесс», написал в течение года после того, как Отто лишился свободы.) После войны Отто вернулся в Берлин. Там он вел крайне убогое существование; как писал Юнг: «В декабре на улицах Берлина можно было увидеть истощенного человека в лохмотьях, который бежал сквозь снежную бурю. Он громко подвывал… а потом съеживался, чтобы согреть пальцы и грудь. Прохожие останавливались, глазея на него»[448]. Он умер в больнице в 1920 году.

Гросс стал символом молодого, оказавшегося в кризисе поколения. Реагируя на этот кризис, он попытался совместить психоанализ с радикальным мировоззрением. Его теория отделилась от концепции Фрейда в 1908 или 1909 году, когда, предвосхищая идеи Вильгельма Райха, он определил сексуальный инстинкт как продуктивную силу, искажаемую социальными институтами. Из этой предпосылки логически следовало, что осуществление всех сексуальных желаний ослабляло гнет и само по себе вело к освобождению. Последователи Райха в 1960-е тешили себя мыслью, что половой акт автоматически приближает революцию. В том же ключе рассуждал Эрих Мюзам, например, когда в первом номере экспрессионистского журнала «Революция» (Revolution) в числе «форм революции» называл, наряду с убийством тирана, создание произведения искусства и половой акт.

Мюзам посвятил жизнь непосредственному действию, играл ключевую роль в провозглашении Баварской советской республики в Мюнхене в 1919 году и был убит нацистами в концлагере Ораниенбург в 1934 году. Но его вера в эротическую революцию была не менее страстной, чем в революцию рабочих. Еще школьником в Любеке он вместе со своим другом Куртом Зигфридом начал писать публицистику и вращаться в журналистских кругах. Уже в этом раннем возрасте Мюзам заинтересовался рабочим движением и революционной борьбой;

Зигфрид, наоборот, был эстетом и избрал за образец для подражания Дориана Грея: «Он одевался в высшей степени элегантно, носил в петлице крупную хризантему и заявлял о своей усталости и пресыщенности». В 1903 году он приставил пистолет к виску и застрелился[449].

В рассказе Мюзама об этой дружбе можно было бы усмотреть гомосексуальный подтекст, и Мюзам избрал гомосексуализм темой своей первой книги, изданной в 1903 году. Учитывая его ненависть к немецкому патриархальному обществу в целом и к собственному отцу в частности, едва ли стоит удивляться, что Мюзам выступал в защиту чувственной любви между мужчинами, потому что она подрывала самые основания авторитарного семейного уклада, попирая суровый прусский образ мужественности. Мюзам не только оправдывал гомосексуализм в печати — он не пресекал слухов о собственной гомосексуальности, хотя ни словом не обмолвился о ней в мемуарах и был, кроме того, известен своими многочисленными романами с женщинами. В период с 1904 по 1909 год, который он называл «годами странствий», он в сопровождении Йоханнеса Ноля побывал в Мюнхене, Париже, в Центральной Европе и в Асконе, и отношения с его спутником занимали, какой бы ни была их природа, центральное место в жизни Мюзама. Ноль, тоже происходивший из культурной буржуазной семьи и отвергнувший ее уклад, был открытым гомосексуалистом, и в мемуарах современники писали, что его постоянно окружали юноши; как и Курт Зигфрид, он был уайльдовским типажом. Мюзам и Ноль жили в Асконе, когда там произошло самоубийство Лотты Хаттемер, и их считали любовниками, а в 1913 году Мюзам опубликовал сборник любовной поэзии и посвятил его Нолю. Однако к тому времени пути двух мужчин разошлись, и оба вели относительно традиционную семейную жизнь.

Может показаться, что богемные женщины в Швабинге скорее страдали от господствовавшей в этот период свободной любви, чем пользовались ее преимуществами, не считая разве что Фриды Лоренс. Однако это утверждение несправедливо и в отношении Фанни Ревентлов. Ее называли «королевой Швабинга», «Венерой Шлезвиг-Гольштейна» и «языческой Мадонной». Подруга Эриха Мюзама, любовница Людвига Клагеса и многих других мужчин, она, как и Фрида Лоренс, происходила из семьи, принадлежавшей к высшим слоям общества и с твердостью, которую, вероятно, можно приписать ее происхождению, восстала против семьи и стала жить по-своему.

О ее выдающейся красоте вспоминал один из поклонников: «датский тип: миниатюрность, изящество, мягкость, отсутствие

макияжа — она была гораздо более парижанкой, чем сами парижанки с их румянами, немного резкая, бесцеремонная, очень остроумная, слегка сентиментальная. Ее изящные ножки горделиво топтали влажную землю мюнхенского пригорода Швабинга. Ей удавалось всегда оставаться опрятной, без единого пятнышка и сияющей, даже когда она едва не вязла в грязи»[450]. Мюзам особенно отмечал ее огромные голубые глаза, искренний смех и присущий ей налет трагикомизма, а Фрида Лоренс говорила, что у сорокалетней Швабинг, несмотря на ее бурную жизнь, было «лицо юной мадонны».

Она пробовала себя в живописи и в театре, но эти попытки не увенчались успехом. С журналистикой ей повезло больше, и она написала два автобиографических романа, однако самым постоянным ее спутником была нищета. И потому она не гнушалась время от времени брать деньги у мужчин, с которыми состояла в интимной близости. Иногда она работала массажисткой, всерьез раздумывала, не стать ли ей куртизанкой, и в ее дневниках присутствует несколько записей об эротических приключениях, связанных с деньгами. Например, в 1898 году она встретила трех студентов, с которыми у нее был ужин и оргия, за что они заплатили ей сто пятьдесят марок:

> «Потом я рассказала им немного о своей жизни и своем намерении стать актрисой… и мы смеялись до упаду. Дальше — вожделение, трагедия и чего только не было. „Мы будем жить вместе, чтобы ты смогла стать звездой“… Мари осталась сидеть с Буби [маленьким сыном Швабинг], а я вернулась домой в четыре утра — рассвет был прекрасен. Я не позволила им меня сопровождать, желая сохранить инкогнито… Господи, если бы они только знали, что я графиня, что я была замужем и так далее»[451].

Случайные любовные связи для нее были сопряжены с игрой, притворством и импровизацией. То, что иные назвали бы обыкновенной проституцией, было для нее приключениями переодетой принцессы, иногда она просто исследовала трущобы.

Хотя среди ее подруг были феминистки, ее взгляды не соответствовали тому, что принято понимать под феминистской идеологией: она полагала, что женщин приведет к свободе сексуальное раскрепощение. В своих романах она называла себя «мученицей за свободу», «гладиатором нового времени», но в то же время писала в дневнике, что «все женщины из рабочего класса страшилища», и считала, что в целом писательский труд и работа ради денег старят и уродуют женщин[452].

Она отклонила предложения Отто Гросса пройти курс психоанализа, достоинства которого по понятным в данных обстоятельствах причинам вызывали у нее большие сомнения. Впрочем, с нею согласился бы любой, кто знает, как преобразилась фрейдистская теория, будучи пересажена на почву Гринвич-Виллидж.

* * *

Как только идеи психоанализа перелетели через океан, они дали начало или по меньшей мере посодействовали трансформации богемной любви и богемы в целом. Богемной среде в Гринвич-Виллидж были свойственны большая открытость и меньший радикализм, чем в Германии, и психоанализ приспособился к местной атмосфере. Если в Мюнхене предвоенных лет концепция Фрейда была неразрывно связана с эротической революцией, то по другую сторону Атлантического океана она утратила свой радикализм. Возможно, немалую роль здесь сыграли личные предпочтения и взгляды доктора А. А. Брилла, который организовал первые гастроли Фрейда и содействовал популяризации психоанализа в США.

В начале 1914 года Брилл рассказал о психоанализе на одном из вечеров у Мэйбл Додж. Вероятно, это было первое публичное обсуждение теории Фрейда в Гринвич-Виллидж[453], а Мэйбл Додж оказалась в числе первых обитателей Виллидж, которым предстояло пройти курс лечения у доктора Брилла. Это не произвело на нее особого впечатления, и в своих мемуарах она писала, что психоанализ мало отличается от «обыкновенной болтовни» и что Брилл принес мало пользы ее друзьям-радикалам, «считая их убеждения всего лишь облеченными в рациональную форму предрассудками, а их предрассудки — укорененными в их детских годах и полагая, что их общение друг с другом способствует лишь взаимному укреплению комплексов»[454].

Психоанализ в Виллидж призван был перевести внимание с политического на личный, индивидуальный аспект нью-йоркской «культурной революции». Макс Истмен и Флойд Делл немедленно заинтересовались новым учением и вскоре начали писать статьи, излагая взгляды Фрейда в популярной прессе. Так, в 1915 году, в декабрьском номере Vanity Fair, Делл заявил, что «психоанализ — величайшее открытие публичных интеллектуалов со времен Бергсона и Индустриальных рабочих мира»[455]. Несмотря на характерный для его публикаций

насмешливый тон, он очень серьезно относился к Фрейду и в 1917 году прошел курс психоанализа у доктора Сэмюэла Танненбаума.

Делл был одним из наиболее влиятельных обозревателей Виллидж той эпохи. Но, хотя и сам он вел богемную жизнь и напропалую крутил романы с независимыми женщинами, среди которых была Эдна Сент-Винсент Миллей, он не жалел острого словца для описания бунтарства и раскрепощенности, присущих его кругу. Пройденный курс психоанализа, по-видимому, утвердил его в мысли, что Гринвич-Виллидж и богемному образу жизни в целом присущи незрелость и подростковые черты. Виллидж, решил он, «был тем местом, куда люди приезжали решить некоторые жизненные проблемы… моральным санаторием — вот чем он был». Местные женщины заявляли, что верят в свободную любовь, но, по его словам, втайне мечтали о замужестве, а некоторым из них «Виллидж просто казался более подходящим местом для поисков мужа, чем родной город»[456]. К 1920-м годам он начал более агрессивно высказываться в адрес эмансипированных женщин: «Я хотел именно брака… Меня не волновало, что моя новая подружка не была интеллектуалкой. Ее прекрасная грудь идеально подходила для кормления… Я теперь был вполне уверен, что не собираюсь жениться на девушке с творческими амбициями; я хотел жениться на девушке, для которой карьера не значила бы больше, чем дети, — или больше, чем я. Одного художника в семье достаточно»[457].

Его вторая жена, Мари Гейдж, на которой он женился в 1919 году и с которой поселился на окраине города, была именно что интеллектуалкой, социалисткой и феминисткой в Висконсинском университете, а в Калифорнии ее даже судили за пацифистские взгляды и антивоенную деятельность. Однако, в двадцать три года выйдя замуж за Делла, она посвятила себя обязанностям жены и матери. Мужскому населению Гринвич-Виллидж, включая Макса Истмена и Хатчинса Хэпгуда, явно не удавалось примирить свои якобы радикальные идеалы и веру в феминизм со стремлением к таким любовным отношениям, в которых положение женщины оставалось бы подчиненным[458]. И психоанализ очень легко можно было использовать для оправдания подобных взглядов.

Его влияние было двояким. По мере того как он превращался в успокоительную психотерапию, как в США, так и — в меньшей степени — в Великобритании, — он становился все более нетерпимым к богемной эксцентричности. Вульгарный фрейдизм сводил общественные движения и радикальную политику к побочному эффекту семейной травмы, к коллективному неврозу,

за которым крылся лишь бунт каждого отдельно взятого радикала против своего отца. И вместе с тем он проповедовал важность сексуального удовлетворения и более глубоко внедрял эротику в другие сферы жизни.

Однако богемная любовь уже задолго до этого начала проникать в самую массовую культуру. В XIX веке буржуазия подпала под очарование романтизма, который по сравнению с грубой и циничной приземленностью аристократии XVIII столетия представлялся олицетворением утонченного чувства. Средний класс адаптировал под себя концепцию романтической любви, отбросив трагический аспект в пользу семейного счастья. И все же типажи падшей женщины и рокового мужчины прижились в западной культуре, воплощаясь в новых образах: Мэрилин Монро, героев-вампиров Энн Райс, принцессы Дианы и Доди-аль-Файеда[459].

Западное секулярное общество больше не верило ни в самоконтроль и сублимацию, ни в то, что долг перед семьей всегда должен торжествовать над своенравными желаниями. Буржуазия XIX века попыталась приспособить под себя «современную любовь» Готье, но сегодня либеральное общество Запада зашло намного дальше, переняв от богемы веру в то, что чувственная страсть служит наиболее верным показателем искренности в отношениях между полами. Широко распространено мнение, что эти отношения должны возникать спонтанно. Поэтому современные свадебные церемонии в западной культуре являются демонстрацией того, что двух людей внезапно охватила страсть, а не закреплением религиозных или юридических обязательств. Можно утверждать, что именно богема обеспечила проникновение идеалов романтизма в культуру потребления: трансгрессия, крайности, чувства и телесный опыт восторжествовали над разумом, а фрейдизм дал начало идеям, которые окончательно порвали с ценностями Просвещения. Принимая это во внимание, можно сказать, что, хотя богема переживает период упадка или вовсе изжила себя, сегодня все мы принадлежим к богеме.

Дизайнер: Цыкунова Анна.
Фотограф: Андрей Герасимчук.
Модель: Софья Акимцева.

Глава 12. Влечение к бесконечному

Ах, человеческие пороки, несмотря на все ужасы, которые мы в них усматриваем, доказывают (уже самой своей распространенностью) неудержимое влечение человека к Бесконечному… Но увы! Влечение это часто сбивает с пути!

Шарль Бодлер. Поэма гашиша

Эротические переживания были лишь одним из способов достичь измененного состояния сознания, к которому стремилась богема. Стереотипные представления о богемных художниках как о беспечных ловеласах, бражниках и выпивохах поверхностны, потому что совершенно упускают из виду смысл этой невоздержанности. Если богема сознательно выбирала какой-то маршрут, это был путь в неизведанную землю не только наслаждения, но и опасности. Он сулил хождение по краю пропасти, и невозможно было знать заранее, ведет ли дорога к откровению или безумию, триумфу или забвению. Смысл невоздержанности в конечном счете заключался не в удовлетворении своих потребностей, а в самопознании, иногда — саморазрушении, во «влечении к бесконечному», если воспользоваться выражением Бодлера. Смертный грех богемы был не в похоти и не в чревоугодии, а в гордыне — высокомерии Дедала, который, осмелившись летать, навлек гибель на своего сына.

Идея о том, что опьянение и пограничные состояния сознания связаны с творческими способностями, восходит еще к Античности. Согласно классической версии греческого мифа, Диониса, прекрасного, но женоподобного бога вина, сына Зевса и Семелы, лишила рассудка Гера, верховная богиня Олимпа, ревновавшая своего неверного мужа. Ее проклятие заставило Диониса блуждать по земле, но, странствуя по Ближнему Востоку и Азии, он насадил виноградную лозу, ассоциировавшуюся с ранним развитием цивилизации. Вернувшись в Грецию, он привлек к себе почитательниц, вакханок, а когда Пенфей, царь Фив, попытался запретить местным последовательницам этого культа поклоняться своему богу и предаваться вакхическому

безумию, они разорвали его на части. Это олицетворение безудержного неистовства было тесно связано с рождением искусства, так как греческий театр вырос из дифирамбов — гимнов, исполнявшихся хором на празднике в честь Диониса.

В современную эпоху, с появлением богемы, сюжет о губительной силе невоздержанности, содержащийся в мифе о Пенфее, получил иную трактовку: теперь жестокое общество уничтожало дионисийствующего художника, для которого мученичество становилось торжеством. Именно так начали, спустя время, интерпретировать биографию Оскара Уайльда. Как жертву общества, не сумевшего разглядеть его таланта, после смерти изображали и Модильяни. Самый свежий пример — рок-звезды, например Дженис Джоплин, Джими Хендрикс и Курт Кобейн, которых считают жертвами культуры, убивающей своих творцов. В этих легендах невоздержанность предстает как профессиональный риск гения и цена славы.

Гений нуждался в насыщенных переживаниях, он жаждал их. Модильяни полагал, что художник создан «для полноты жизни и удовольствия. У нас… есть права, которых лишены другие, потому что наши потребности ставят нас выше… их морали. Твой подлинный долг — спасти свою мечту… Ты должен считать священным… все, что могло восхитить и увлечь твой ум. Старайся вызывать и умножать все побудительные силы такого рода — лишь они могут стимулировать ум, вызывая в нем предельное напряжение творчества»[460].

Связь между гениальностью и неумеренностью породила одно из ключевых богемных противоречий. Когда образ художника-бунтаря, охотника до запретных наслаждений устоялся, его взяли за ролевую модель не только художники, но и те, кто в искусстве никогда бы не преуспел. Те, у кого было больше амбиций, чем таланта, удовлетворяли их при помощи алкоголя и наркотиков; так вели себя те, кто хотел не творить, а быть причастным богеме, кто искал способ привлечь внимание равнодушного общества к своей персоне. Неумеренность была признаком непризнанного гения — но и бездарности, и пустой эксцентричности.

Жюль Валлес, представитель богемы и участник коммуны, называл этих проблемных для общества людей «отщепенцами». Они «поклялись быть свободными» и, вместо того чтобы принять уготованный жребий, хотели сами творить свою судьбу, вооружившись талантом и отвагой. Они намеренно плыли против течения. Они «шли напролом, вместо того чтобы держаться проторенной дороги», и передвигались вдоль парижских сточных канав, вместо того чтобы идти по тротуару. Среди отщепенцев

Валлес называл

> «профессора, продавшего свою мантию, офицера, обменявшего свой мундир… адвоката, ставшего актером, священника, занимающегося журналистикой… всех, у кого есть миссия, которую надо осуществить, священный долг, который надо исполнить, знамя, которое надо защищать… у кого нет корней в жизни, нет профессии, нет положения в обществе… чей единственный багаж… состоит из страстного увлечения искусством, литературой, астрономией, магнетизмом, хиромантией… тех, кто мечтает основать свою школу или религию»[461].

Джеррольд Зигель, автор исследования о богеме Парижа, отмечает, что у Мюрже отличительными чертами богемного образа жизни было трудолюбие и воздержание. Богема, считает Зигель, мыслилась как пародия на буржуазное общество, своего рода кривое зеркало. Ее занимали те же вопросы, что и буржуазию, она выявляла противоречия и конфликты в основе буржуазного общества, испытывая его границы на разрыв, но главное — она была привержена законам капиталистической трудовой этики[462]. Настаивая, что он и его друзья — трезвенники, Мюрже, как полагает исследователь, преследовал цель опровергнуть стереотипное представление о богемных художниках как беспечных завсегдатаях кафе и пьяницах. Он создал свою версию мифа, и в ней изобразил бедность и богемный образ жизни скорее как вынужденную необходимость, чем как добровольный выбор.

Было бы ошибкой ограничивать систему буржуазных ценностей рабочей этикой. Отношения между буржуазией и богемой можно назвать симбиозом: их роднило не только стремление к труду, но и склонность к риску. Ведь именно на риске в конечном счете строился буржуазный капитализм. Индустриальный капитализм с типичной для него жестокой конкуренцией был — и остается — зависимым от постоянной череды экономических подъемов и спадов. В выигрыше часто оказывался авантюрист, не боявшийся серьезного риска и иногда оказывающийся на грани провала. Погружение в область неизведанного приносило славу и ученым — так, Зигмунд Фрейд, внешне типичный буржуа, называл себя конкистадором, завоевателем и героем в науке. Но, хотя риск был распространен в буржуазном обществе, его полагалось скрывать, особенно в сфере личных отношений. Жизнь буржуа, прежде всего его семья и дом, должна была производить ощущение стабильности и

покоя. Многие романисты XIX столетия писали об иллюзорности этого внешнего покоя.

Поэтому, исследуя эмоции и переживания, сопряженные с риском и опасностью, богемные художники обнажали проблемы, крывшиеся за фасадом буржуазного общества. Они погружались в субъективный и зыбкий мир чувств и переживаний, оскорблявших пуританскую благопристойность, и, что вызывало еще большее раздражение, разрушали иллюзию безмятежной и защищенной жизни, описывая трагические страсти, безумие и нищету. Ограничиваться рабочей этикой, как это делает Зигель, значит игнорировать огромную, особенно когда речь идет о женщинах, разницу между приличным поведением и маргинальностью. Такой подход принижает значимость протеста многих представителей богемы против безнравственного, основанного на выгоде социального порядка, в котором они вынуждены были существовать. Он не учитывает отщепенцев, тех, чьим главным произведением была их жизнь, а не их творчество; наконец, он оставляет за рамками внимания, что для тех, кто использует в качестве рабочего материала опыт собственной жизни, крайне важно испытывать самую широкую палитру чувств.

Стоит также упомянуть, что большие дозы алкоголя и наркотиков были распространенным и проверенным средством ее расширения. В XIX веке, когда богема постоянно обитала в кафе и кабаре, мужской алкоголизм был привычным делом. Максим Дюкан вспоминал, как Бодлер по случаю их знакомства осушил две бутылки красного вина за час[463]; в кафе Розали, где Нина Хэмнетт познакомилась с Модильяни, красное вино продавалось всего по пять сантимов за бутылку, а бокал шампанского стоил несколько су. Алкоголь был дешевым решением жизненных проблем, алкоголизм — стилем жизни, особенно для мужчин. Нина Хэмнетт пила безо всякой меры, а Нэнси Кунард славилась своими попойками и приступами агрессии, которые они вызывали, но многие богемные женщины вообще не притрагивались к спиртному. Героини 1920-х годов Сильвия Бич, Натали Клиффорд Барни и Брайхер (Уинифред Эллерман) были трезвенницами и свысока смотрели на мужланские попойки, которые устраивал Эрнест Хемингуэй с друзьями. Как-то Брайхер, оглядывая своих пьяных сотрапезников-мужчин, поняла, к своему ужасу, что «это была пародия на посиделки в саду у священника. Эти бунтари были не более свободны от условностей… чем какие-нибудь пожилые дамы»[464]. В богемной среде распитие алкоголя было социально одобряемым поведением.

Другой причиной пристрастия к алкоголю и наркотикам было распространенное мнение, что они дают целительный отдых. В

своих воспоминаниях об Огастесе Джоне Николетт Девас рассуждала, что алкоголь давал немного забвения и передышку после творческих усилий. Он «сглаживает острые реакции… день проходит в приятном тумане, и подспудно идет восстановление потраченных сил». Схожий эффект, по ее мнению, мог давать секс[465]. Марианна Фейтфулл предлагала иное, но близкое объяснение: «Пьют и принимают наркотики, чтобы легче было что-то пережить. Это форма самолечения, инстинкт самосохранения»[466].

Двойственные и противоречивые свойства, приписываемые наркотикам, — считалось, что они одновременно ограничивают чувственный опыт, притупляя ощущения, и расширяют его, обостряя и усиливая восприятие, — давно влекли представителей творческой среды. Томас де Квинси в «Исповеди англичанина, любителя опиума», изданной в 1821 году, писал о манящих надеждах, которые давал опиум, и о страданиях, которые ему причинило это пристрастие. Вдохновленный этой книгой, Бодлер в «Искусственном рае» повторил и развил противоречивые мысли де Квинси. Описывая ужасное утро, которым сменился божественный вечер, Бодлер заключал: «В самом деле, человеку, под страхом духовного разложения и интеллектуальной смерти, не дозволено изменять основные условия своего существования и нарушать равновесие между своими способностями и тою средою, в которой ему суждено проявлять себя; словом, не дозволено изменять свое предназначение, подчиняясь вместо того фатальным силам другого рода»[467].

Однако именно к «изменению основных условий своего существования» стремились многие художники, и Бодлер, описывая ощущения, вызываемые наркотиком, придавал этому опыту привлекательность, хотя намеревался предостеречь против него:

> «Вспомним Мельмота, этот удивительный прообраз. Его ужасные страдания заключаются в противоречии между его чудесными способностями, мгновенно приобретенными в сделке с дьяволом, и той обстановкой, в которой он, как создание Божие, осужден был жить. <…> В самом деле, всякий человек, отвергающий условия жизни, продает свою душу. Легко увидеть связь между демоническими образами в поэзии и живыми существами, предавшимися употреблению возбуждающих средств. Человек захотел стать богом, но в силу неуловимого нравственного закона он пал ниже своей действительной природы»[468].

Именно соблазн такого страдания притягивал к себе, словно огонь мотыльков, стремящихся к гибели мужчин и женщин богемы.

Опасность опиумной зависимости сознавали и в XIX веке, но его употребление было легальным и он был доступен в разных видах — например, как лауданум, опиумная настойка, которую предпочитали респектабельные женщины из среднего класса и интеллигенты. К лауданому пристрастился Сэмюэл Тейлор Кольридж, написав под его воздействием свою незавершенную поэму «Кубла-хан»[469]. Уилки Коллинз в «Лунном камне» описывал зловещие последствия его употребления, но писателя к зависимости привело не сознательное желание преступить общественные нормы, а скорее переутомление или неправильное лечение. Лишь к концу столетия наркотики на Западе стали ассоциироваться с аморальностью и криминалом. Их типичными потребителями — и распространителями — теперь считались рабочие, приезжие, в особенности китайцы, и женщины — актрисы и светские львицы, которые олицетворяли сексуальную распущенность и своей жизнью бросали вызов патриархальному укладу. Так употребление наркотиков обросло новыми смыслами, и те, кто усматривал в нем угрозу нравственности, рисовали его как дорогу к неизбежной деградации и ранней смерти[470].

Однако во все времена наркотики связывались с измененным состоянием сознания и эмоционального восприятия и, кроме того, с безумием. Хотя к ним часто прибегали как к своего рода лекарству, лечение могло оказаться еще хуже болезни, например усугублять депрессивные состояния, которые должно было сглаживать. «Химия грез» и «невыносимая пышность» опиумных сновидений де Квинси

> «сопровождались такой глубокой тревогою и мрачной меланхолией… Всякую ночь, казалось, сходил я (и сие не метафора) в пропасти и темные бездны, в глубины, что глубже всякой глубины, сходил без всякой надежды возвратиться. Ощущения, будто я *возвратился*, у меня не было, даже когда я просыпался. …Вызванное роскошным зрелищем печальное состояние постепенно доходило до мрачного отчаяния, перед которым слово бессильно»[471].

Наркотики и безумие были тесно связаны, но, хотя то и другое действовало разрушительно, они в то же время сулили художнику избавление; сводили с ума, но исцеляли; будучи формой эскапизма, они при этом позволяли непосредственно созерцать высшие истины.

Отто Гросс являл собой пример проходящей под знаком наркотического опьянения богемной жизни — жизни, в которой и взлетов, и падений было больше, чем в жизни обычного человека. Он и его единомышленники стерли различие между помешанным и провидцем. Сам Ницше тоже сошел с ума, а Гросс возглавлял молодежное движение ницшеанцев, последователи которого считали безумие привилегированным состоянием, а психиатрическую лечебницу — средством угнетения, применяемым в патриархальном государстве (в 1960-е годы таких же взглядов придерживались радикально настроенные психиатры, например Р. Д. Лэйнг и Дэвид Купер).

Среди богемы Мюнхена и Берлина рубежа веков душевные расстройства встречались, по-видимому, особенно часто — может быть, в силу нестерпимого противоречия между патриархальным авторитарным обществом эпохи Вильгельма и радикальными настроениями, набиравшими силу по мере того, как поколение несогласных с господствующим порядком интеллигентов и художников увлекалось идеями Ибсена, Ницше и Фрейда. Утверждалось даже, что фрейдовская теория бессознательного родилась из богемной жизни венских кафе, хотя самого Фрейда завсегдатаем кафе назвать трудно[472]. Правда, Эрнест Джонс, один из первых последователей Фрейда в Великобритании, впервые стал свидетелем психоаналитического сеанса именно в мюнхенском кафе:

> «Технику психоанализа мне первым преподал Отто Гросс. Это было во многих отношениях непривычное зрелище. Все сеансы проходили за столиком в кафе „Пассаж“, где Гросс заседал почти круглосуточно, — кафе было открыто всю ночь. Но умения с такой проницательностью открывать чужие тайные мысли мне больше не пришлось наблюдать, и описанию это не поддается… Вскоре после нашей встречи его поместили в клинику Бургхольцли, где работал Юнг»[473].

Позже Франц Верфель в автобиографическом романе «Барбара, или Благочестие» описал похожий эпизод. Герой «Гебхардт», прототипом для которого послужил Гросс, сидит между двумя женщинами и с обеими одновременно проводит сеанс психоанализа. Одна из них часто употребляет кокаин и изрекает психоаналитические концепции, не понимая их сути. Затем к сеансу присоединяется третья участница. Заметим в скобках, что Верфель писал свой роман в конце 1920-х годов, когда под влиянием Альмы Малер оставил богемные идеалы молодости. Кроме того, учитывая, что Верфель встречал Гросса

лишь в Праге в годы Первой мировой войны, он, вероятно, знал об этой сцене в кафе только со слухов. Так или иначе, вполне вероятно, что, подобно многим богемным легендам, эта сильно приукрашала действительность или даже вовсе не соответствовала ей[474].

В период Веймарской республики характерный для Германии конфликт между традиционной моралью и различными радикальными идеями, между консерватизмом окраин и поразительно современной атмосферой столицы стал невыносимым. Олицетворением этих противоречий была танцовщица Анита Бербер: в своих выступлениях Бербер балансировала на тонкой грани между безумием и экспериментальным искусством, с одной стороны, и принесшим ей славу обаянием, с другой стороны; она активно употребляла наркотики, а ее сценический образ был воплощением веймарского декаданса. Ее детство прошло в Мюнхене, и в послевоенный Берлин она принесла дух Швабинга: сначала танцевала обнаженной в кабаре, а затем играла в кино, в частности в «Доктор Мабузе — игрок» и «Не такие, как все» (одном из первых фильмов о гомосексуализме). Она была скандально известна своими связями с берлинской субкультурой лесбиянок и геев и, как Марлен Дитрих, иногда носила мужскую одежду. Несмотря на это, она трижды была замужем; вместе со вторым мужем, Себастьяном Дросте, она выступала с провокационными танцевальными номерами, носившими название «Самоубийство», «Морфий», «Ночи Борджиа» и «Дом помешанного». В своих дионисийских плясках она предвосхитила сценические эксперименты, в которых размывалась граница между жизнью с искусством, а чувства достигали религиозного накала.

Клаус Манн считал ее ярким символом царившего в Веймаре одурманивающего духа и писал, что «скандалы были для нее хлебом насущным». Как-то она появилась в обеденной зале лучшего берлинского отеля, «Адлона». Ее огненно-рыжие волосы резко контрастировали с зеленоватым бледным лицом; меховая шуба была застегнута до подбородка; на ней были золотые туфли на высоких каблуках, но — в те времена это казалось совершенно немыслимым — не было чулок. Громко требуя принести три бутылки «Вдовы Клико», она сбросила шубу. Сидящие в зале так и ахнули — она была абсолютно голая[475].

Она олицетворяла одновременно мир берлинских ночных клубов и кабаре, неразрывно связанный с проституцией и со свободной от патриархального контроля женской сексуальностью, и экспрессионистский мир авангардных идей и эротических

идеалов, только приспособленных под нужды массовой культуры. Популярная пресса печатала карикатуры на нее и тиражировала ее элегантные рекламные снимки, а Шарлотта Беренд-Коринт запечатлела ее в серии эротических литографий, предназначенных для узкого круга ценителей, «привыкших к изящному искусству, но осведомленных о природе народной славы»[476].

На портрете кисти Отто Дикса она изображена в платье гранатового цвета, которое, несмотря на высокий воротник и длинные рукава, облегает тело, подчеркивая все его изгибы. На фотографиях у нее невинное, ничего не выражающее лицо, но под женоненавистническим взглядом Дикса она превратилась в зловещую женщину-вамп с густо подведенными черным глазами и маленьким сладострастным ртом. Такой ее желала видеть Веймарская республика, пока Анита, эффектно шествовавшая к гибели, не наскучила ей, — будучи кокаинисткой, она умерла от агрессивной формы туберкулеза, не дожив до тридцати лет:

> «В последний раз я видел ее перед домом Альфреда Флехтхайма в период *фашинга* [карнавала]. Он устраивал небольшую костюмированную вечеринку для публики, которая для Аниты явно была слишком уж утонченной, и ее не пустили. Она стояла на улице и вопила так, что слышно было во всем Тиргартене… После этого мы какое-то время ничего о ней не слышали. Потом пошли слухи… что она на юге и смертельно больна. Юг оказался Багдадом, а она была без гроша. Вместе мы собрали денег, чтобы она могла вернуться, и она приехала обратно в Берлин умирать»[477].

В Германии эпохи Веймарской республики культурные противоречия проявлялись особенно ярко, но существовали они везде. Жизнь Антонена Арто, французского реформатора театра, как и жизнь его современницы Бербер, была постоянной борьбой с душевным расстройством и наркотической зависимостью. Он пристрастился к наркотикам в подростковом возрасте, когда психиатр в санатории, где он проходил «лечение покоем», прописал ему опиум. В двадцать три года он приехал в Париж. Сначала он без гроша в кармане кочевал из одной дешевой гостиницы в другую, но благодаря своей красоте, честолюбию и таланту вскоре получил роль Тиресия в «Антигоне» Кокто, значимой постановке, режиссером которой был Шарль Дюллен, декорации создал Пикассо, костюмы — Шанель, а музыку написал Артюр Онеггер. Он сыграл Марата в фильме Абеля Ганса «Наполеон», участвовал в съемках «Страстей Жанны д’Арк»

Дрейера и нескольких фильмов немецкой киностудии UFA, но в первую очередь его интересовал классический театр. В 1920-е годы (когда он на некоторое время сблизился с сюрреалистами) он развивал радикальный, антинатуралистический подход к театру и в 1932 году завершил черновой вариант своего манифеста, в котором излагалась концепция «театра жестокости». Его попытки претворить свои идеи в жизнь нашли наиболее полное выражение в экспериментальной постановке трагедии Шелли «Ченчи».

В середине 1930-х годов истощение, вызванное крайне утомительной поездкой в Мексику, довело его до галлюцинаций, и в 1937 году его поместили в психиатрическую клинику Святой Анны за пределами Парижа, где в то время работал Жак Лакан. Однако Лакан не выразил интереса к своему необычному пациенту, и на протяжении следующих девяти лет Арто переводили из одной больницы в другую. Ему так и не поставили какого-либо определенного диагноза, но подвергли пятидесяти одному сеансу электрошоковой терапии, проводившейся без обезболивания. Когда его наконец выпустили, он страдал от недиагностированного рака, но продолжал выступать до самой смерти в 1948 году[478].

Карл Соломон выступил в роли связующего звена между Арто и американскими битниками: в 1946 году он случайно попал на выступление Арто в одной из парижских галерей. Арто зачитывал отрывок из своего текста о Ван Гоге, где говорилось, что «сумасшедший — человек, который лучше будет выглядеть сумасшедшим в глазах общества, чем откажется от высшего представления о человеческом достоинстве»[479]. Вернувшись в Нью-Йорк, Соломон поступил в Бруклинский колледж, где совершил «ничем не вызванный акт», вдохновленный Арто: он украл из буфета сэндвич с арахисовым маслом, а затем сообщил об этом охраннику. Кошмарные последствия этого тривиального проступка напоминали годы, проведенные Арто в сумасшедшем доме, так как Соломона отправили в Колумбийский психиатрический институт, где подвергли лечению другим экспериментальным, но распространенным в то время методом — инсулинокоматозной терапией. Кома вызывала у него судороги и провалы в памяти, но врачи отказались признать, что эти симптомы обусловлены лечением, и расценили их как свидетельство запущенного психоза; Соломона вводили в инсулиновую кому еще пятьдесят раз.

В Институте он познакомился с другим пациентом — Алленом Гинзбергом. Мать Гинзберга страдала шизофренией, а у него у самого были видения и галлюцинации. В клинику его

направили по решению суда, заменив лечением судебный срок, который он должен был отбывать за предполагаемое участие в сбыте краденного. Гинзберга впечатлило, как Соломон принял навязанную ему роль сумасшедшего, хвастался абсурдными поступками и фонтанировал сюрреалистическими эпиграммами[480].

Когда Соломона выписали, он стал работать редактором в издательстве, способствовал публикации романа Уильяма Берроуза «Джанки», но отверг «В дороге» Керуака. Позже он пережил еще одно психическое расстройство, и его поместили в огромную государственную больницу Пилгрим на Лонг-Айленде, где жила мать Гинзберга. Гинзберг вспоминает обоих в первой строчке своей знаменитой поэмы «Вопль»: «Я видел лучшие умы моего поколения, разрушенные безумием».

Берроуз, Гинзберг и Керуак, битники-вольнодумцы, познакомились в 1943 году благодаря четвертому битнику — Люсьену Карру, студенту Колумбийского университета. У Карра тоже были заболевания психики, но его товарищи видели в нем несостоявшегося гения в духе Рембо. «Карр и его раненое эго, — писал Гинзберг в своем дневнике. — Он должен был стать гением во что бы то ни стало, а поскольку творить он не мог, то зажил богемно, эксцентрично, презрев условности общества и начав покорять сердца»[481].

Но такая привлекательность Карра не принесла ему счастья: в Сент-Луисе в него влюбился учитель, Дэвид Каммерер. Каммерер был значительно старше Карра и с первой встречи начал неотвязно преследовать его. Некоторое время Карр терпел приставания Каммерера и подыгрывал ему, но как-то ночью на Риверсайд-драйв, будучи нетрезвым, Карр зарезал его ножом. Суд принял во внимание юный возраст Карра и то, что он подвергался гомосексуальным домогательствам со стороны жертвы, и присудил ему лишь два года в исправительной колонии. Но тюрьма изменила Карра. Он уже не был похож на Рембо; он стал вести честную жизнь, устроился на работу, женился, называл себя «мелким буржуа».

Вопрос выбора между сумасшествием и нормой с особой остротой встал в Америке времен холодной войны, когда критерии нормальности стали очень жесткими. Когда в 1950-е годы у писателя Сеймура Крима обнаружилось душевное расстройство, его психиатр назвал Гринвич-Виллидж «городом психозов», а когда Крим привел другого психиатра в «Сан-Ремо», кафе в Виллидж, она сказала, что это место напоминает ей приемный покой психиатрической больницы Бельвю[482]. О безумии как средстве преодоления конформизма и застоя в

обществе пишет Керуак: «…Интересны мне одни безумцы — те, кто без ума от жизни, от разговоров, от желания быть спасенным, кто жаждет всего сразу, кто… горит, горит, горит, как фантастические желтые римские свечи, которые пауками распускаются в звездном небе…»[483]

Уильяма Берроуза также привлекало нью-йоркское «дно». Он бродил в окрестностях Таймс-сквер в уверенности, что «непременно отыщет сермяжную истину в этом зыбком ночном мире наркоторговцев и наркоманов, воров и шлюх, куда невозможно проникнуть, читая Достоевского или Селина, — его можно познать, лишь окунувшись в него»[484]. В 1940-е годы этот район «был живописным, но не запущенным. На месте порнографических кинотеатров были художественные кинотеатры, где крутили французские фильмы, такие как „Пепе ле Моко“ и „День начинается“»[485]. Но ему удалось разыскать сутенеров и проституток, о которых он потом рассказал в «Джанки».

Много лет Берроуз сознательно вел образ жизни маргинала. Он жил на деньги, которые ему присылала семья. Он не устраивался на работу, потому что, как он сказал Гинзбергу: «Постоянная работа обескровливает… Она так устроена. Она проглатывает тебя с головой». Вместо этого он стал мелким преступником, пациентом Бельвю, подсел на героин. Позже он ездил в Мексику, в Кито, путешествовал по Эквадору и Парагваю в поисках магического наркотика, «Яхе». Терзаясь депрессией и зависимостью, он проводил время в унылых провинциальных городах, на полуразрушенной ферме в заброшенной техасской долине, в грязном отеле на левом берегу Сены и в Танжере, который для богемы был «мировой окраиной».

Уверенности, что зависимость — самый эффективный способ обострить восприимчивость, «кратчайший путь к бессознательному», равноценный сновидению, не было. Берроуз, несомненно, относился к своей зависимости отрицательно. Например, в 1950 году он писал Керуаку: «Вмазавшись, я сижу дома, и жизни мне не хватает. В Мехико ее больше, чем в Штатах, потому как здесь никто тебе ни в чем не препятствует. Мне прекрасно известно, сколько жизни крадет джанк, и поэтому я стремлюсь завязать»[486]. «В мире джанка ничего не происходит, — писал он. — Точнее было бы сказать, что произошла только одна вещь. Джанки живут в мире, средоточием которого бесконечное число раз становился единственный момент — момент кайфа. Поэтому время джанка было циклическим временем, а циклическое время по определению ритуально»[487]. Но этот ритуал воспроизводил лишь сам себя, а

не искусство.

Однако ритуал мог становиться самоценным. Более того, в ритуале, безумии и искусстве могли усматривать тесную связь с мистическими состояниями. Поэтому мистицизм был одним из богемных лейтмотивов. Среди богемы были представители всех религий, от Бодлера с его сложным отношением к католицизму до нигилистического атеизма Фрэнсиса Бэкона. Но богему, по всей видимости, более чем кого-либо, постоянно влек оккультизм, оккультные религии и альтернативные верования.

Например, Кандинский интересовался модной в начале XX века теософией. Жоржетта Леблан и Маргарет Андерсон были в числе последователей мистика Гурджиева, ученики которого в 1920-е годы образовали своего рода коммуну, собираясь в его поместье в окрестностях Парижа. (Как и появившихся позже многочисленных телеевангелистов, его впоследствии обвиняли в денежных махинациях.) Филип Хезелтайн был далеко не единственным представителем лондонской богемы, кого в 1920-е годы привлекал к себе черный маг Алистер Кроули. Католика Джека Керуака и еврея Аллена Гинзберга интересовал буддизм (за что Джеймс Болдуин окрестил их «аранжировщиками Судзуки»). Нил и Каролин Кэссиди стали последователями евангелиста Эдгара Кейси, проповедовавшего переселение душ, — они даже назвали свою собаку Кейси. Движение хиппи в 1960-е годы захлестнули альтернативные формы верований, которые внешне выражались в популярности карт Таро, гаданий по «Книге Перемен» и гороскопов.

На заре 1960-х «нью-йоркские хипстеры скрестили афроамериканскую культуру со стилем жизни Бодлера и Рембо и начали идентифицировать себя с курильщиками опиума, о которых знали из истории»[488]. В январе 1961 года доктор Тимоти Лири из Гарвардского университета, экспериментировавший с ЛСД, по предложению Аллена Гинзберга написал Берроузу. Это было время, когда наркотики начали просачиваться в массовую культуру. «Переход от битников к хиппи означал переход от травы к „кислоте“, от литературы к музыке, от узкого круга писателей, художников и джазовых музыкантов к массовому молодежному движению… Стремление битников к расширению сознания сменилось заботой об экологии и антивоенными настроениями. Недоверие к авторитетам, наркотики, эксперименты над собственной жизнью и интерес к восточной философии — все это было перенято у битников»[489].

В 1960-е годы британские психиатры Р. Д. Лэйнг и Дэвид Купер выдвинули довольно радикальную идею, что в безумии есть свой смысл, что его следует считать пророческим и

утопическим. Вместо того чтобы отмахиваться от шизофренического бреда как от околесицы, Лэйнг вслушивался в слова своих пациентов и различал в них рассказ о реальных переживаниях, порой сбивчивый и путаный, но иногда очень поэтичный. Какое-то время ему казалось, что в обезумевшем мире водородной бомбы только они говорят правду.

Эти идеи легли в основу мироощущения конца 1960-х годов, в котором искусство, безумие и политика соединились в целостный опыт. В 1967 году психиатры собрали в Лондоне конгресс «Диалектика освобождения», главной темой которого стала «демистификация насилия». Среди прочих на ней выступил Аллен Гинзберг, однако его выступление не вписалось в дух мероприятия. На смену мантрам Гинзберга и оригинальным методам и теориям Лэйнга пришла бескомпромиссная политика. На конференции выступления марксистов, таких как Эрнест Мандель и Герберт Маркузе, и политических активистов, таких как Стокли Кармайкл, участник движения за права темнокожих в США[490], казались более уместными, чем мистицизм Гинзберга. В поисках ярких ощущений и чувственного накала богема вновь обращалась к политике.

Дизайнер: Анна Черемушкина.
Фотограф: Александра Мошарова.
Модель: Евдокия Карева.

Глава 13. Политика крайностей

> *Одно время я мечтал делать литературу с револьвером в кармане. Что-то вроде рыцаря-разбойника с пером в руках.*
>
> *Рихард Хюльзенбек. En avant dada*

Политика богемы представляла собой попытку примирить два непримиримых взгляда. С одной стороны, существовало мнение, что высочайшее предназначение искусства и художника — являть картину лучшего мира и что это предназначение в конечном счете носит политический характер. С другой — бытовал взгляд, что задача политики — обеспечить искусству свободу, ведь именно искусство наполняло жизнь смыслом. Опасность первой точки зрения — что искусство по определению политично — состояла в том, что в своем крайнем проявлении она превращала искусство в мощнейшее идеологическое оружие на службе у политики, полностью подчиненное государству, тогда как опасность противоположной точки зрения заключалась в том, что искусство становилось аполитичной сферой, далекой от реальной жизни. Концепция искусства ради искусства чаще всего трактуется именно как такая попытка уйти от политики, затворившись в башню из слоновой кости. Однако Готье, в предисловии к «Мадемуазель де Мопен» утверждавший высшую ценность искусства, воспринимал его иначе, а Теофиль Донди, один из участников «Молодой Франции», писал:

> «Те, кто считает, что мы жили обособленно от интересов народа, судят ошибочно. Большинство из нас были республиканцами… Когда мы писали, что нам необходимо держаться на расстоянии от республиканского фанатизма, мы, конечно, не имели в виду республиканство как таковое, а только заговоры, мятежи и убийства, разного рода насилие. Мы мечтали о царстве Искусства — это правда. Нам казалось, что однажды Религия… уступит место Эстетике. Но мы хотели большего… Среди нас были приверженцы сенсимонизма и фурьеризма… и мы были преданны социальной революции»[491].

Попытка сочетать искусство с политикой означала постоянное балансирование между ними, дававшееся нелегко, ведь, хотя многие представители богемы и художники были политическими активистами, никак нельзя сказать, что все политические активисты принадлежали к богемной среде. Наоборот, многие относились к авангардистскому искусству настороженно и считали, что богемный образ жизни чужд массам. Например, Ленин и его жена, Надежда Крупская, в годы эмиграции иногда жили в богемных районах, что служило им своего рода маскировкой, но в целом избегали контактов со своими богемными соседями, чей образ жизни они не одобряли. Только в Лондоне их бродячая жизнь, включая периоды тюремного заключения, казалась богемной членам британских профсоюзов, но, хотя Крупская подсмеивалась над мелкобуржуазным мышлением организованных английских рабочих, еще большее отторжение у нее вызывали бесчинства швабингской богемы. Она язвительно вспоминала, как в Мюнхене, где они издавали первые номера большевистской газеты «Искра», женщина из числа их товарищей «жила… по-нигилистячему — одевалась небрежно, курила без конца, в комнате ее царил невероятный беспорядок, убирать свою комнату она никому не разрешала»[492].

Крупская была удивлена, когда Аксельрод, один из их товарищей по «Искре», посетовал, что «в будущем строе [то есть при социализме] будет смертельная скука, никакой борьбы не будет». Одна эта фраза вмещает в себя все, что отделяло богему от революционных стремлений. Богему захватывали немедленные действия и утопическое будущее. «Политики» же держались среднего по отношению к этим двум крайностям пути, участвуя в борьбе ради захвата власти. Для богемных революционеров-утопистов захват власти, наоборот, означал своего рода проигрыш. Как в мире искусства, так и в мире политики: успех был поражением; осуществление мечты всегда вело к разочарованию и измене.

В то же время нарушения, совершаемые колоритной богемой, значительно быстрее вызывали реакцию со стороны порядочного общества. В годы Первой мировой войны в Цюрихе, тихом университетском городе, находилось множество торговцев оружием и участников черного рынка, получающих выгоду от войны, равно как и пацифистов и радикалов, бегущих от нее. Туда же приехали Ленин и Крупская, они сняли квартиру на улице, где располагалось дадаистское «Кабаре Вольтер», открывшееся в 1916 году. (Сегодня на доме, где жил Ленин, висит мемориальная табличка, а о дадаистах не сказано ни слова.) «Близорукие

жители Цюриха не жаловались на Ленина, потому что он одевался неброско. А вот дадаисты их действительно раздражали»[493]. Пока дадаисты возмущали публику своими групповыми выступлениями с абсурдными стихами и «негритянскими песнями», Ленин общался с лидерами профсоюзов, а его жена посещала местные школы. Впоследствии бывшие дадаисты размышляли, появлялся ли Ленин хоть раз в «Кабаре Вольтер», и к 1972 году Рихард Хюльзенбек внушил себе, что и в самом деле видел там великого большевика.

Однако маловероятно, чтобы «негритянские песни» и абсурдные стихи пришлись Ленину по вкусу. Он твердо верил в искусство как действенное средство политического просвещения, а не способ индивидуального самовыражения. Как-то он предложил Богданову-Малиновскому: «Вот вы бы написали для рабочих роман на тему о том, как хищники капитализма ограбили землю, растратив всю нефть, все железо, дерево, весь уголь. Это была бы очень полезная книга…» В подобной модели не учитывается, что косвенные высказывания часто намного более действенны — так как апеллируют к чувствам, — чем откровенно назидательные и рациональные. Кроме того, она подразумевает устоявшийся взгляд на мир — в то время как искусство в целом и дадаизм в частности ставит под вопрос самые основы цивилизации.

Тем не менее Ленин сознавал силу искусства. Классическая музыка оказывала на него такое сильное воздействие, что он перестал ее слушать, потому что она делала слушателя, как он считал, слишком мягким и уязвимым. На его знакомство с другим искусством, находящимся на общественной периферии, указывает более раннее замечание, высказанное в беседе с Горьким, когда они побывали в лондонском мюзик-холле. Ленин заговорил об «эксцентризме» театрального искусства и заметил: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»[494]

«Алогизм обычного», как и «чудесное в тривиальном», был идеей, чрезвычайно близкой богеме. Представителей богемы, по крайней мере тех, кто полагал, что политика должна служить искусству (отменив цензуру, обеспечив художников стабильным доходом, оценив их по достоинству), в целом гораздо больше увлекало исследование «алогизма обычного» — странности повседневной жизни, — чем изображение капиталистической жадности.

Богема большей частью все же испытывала субъективную

симпатию к неудачникам, маргиналам и изгоям: старьевщикам Бодлера, люмпен-пролетариям Маркса, сутенерам и проституткам Карко. Как писал Стивен Спендер: «Я жалел безработных, сокрушался о социальной несправедливости, мечтал о мире и придерживался социалистических взглядов. Эти взгляды носили эмоциональный характер»[495]. Богема процветала на протяжении двух столетий, когда социалисты, радикалы и даже либералы вновь и вновь обманывались в своих политических чаяниях. Каждое поколение переживало период революционных надежд на преобразование общества и, когда эти надежды не оправдывались, должно было смириться с разочарованием. «Эта необходимость создала политическое и культурное пространство, часто занимаемое богемой»[496].

Одной из возможных реакций был уход от политики. В 1838 году Дельфина де Жирарден писала, что известные писатели и художники выбирают в качестве времяпрепровождения балы и танцы, потому что приняли решение об уходе во «внутреннюю эмиграцию» (ее выражение)[497]. Они повернулись к политике спиной — тактика, схожая с «внутренним изгнанием» диссидентов в Восточной Европе после 1945 года. Подобным же образом в годы жесткого режима Второй империи разочарованная богема наполняла парижские кафе, где за ней часто устанавливали надзор, иногда ее преследовала полиция. Пьер Дюпон, богемный художник и республиканец, когда ему показали список запрещенных писателей, ответил: «Ну что ж, тогда я налагаю на себя внутренний запрет. Я больше не стану заниматься ничем, кроме творчества. Я буду писать стихи… чтобы провести время, чтобы переждать»[498].

Нередким явлением был и дрейф из левого лагеря в правый. Бодлер впоследствии пересмотрел свое воинственное поведение в 1848 году, назвав его в чистом виде разрушительным бунтом, любовью ко злу. Мюрже никогда не принадлежал к левым — наоборот, одно время он в качестве секретаря состоял на службе у царского шпиона, для которого работал осведомителем. Некоторые из бывших республиканцев, например Арсен Уссе, в наибольшей степени способствовали царившему во Второй империи упадку, и даже Гюстав Курбе, непримиримый революционер, шел на компромиссы с режимом. Жюль Валлес, верный Коммуне, после ее краха вынужден был бежать в Лондон, но Жорж Санд (как и Готье) осуждала крайности, в которые впадали сторонники Коммуны, хотя жестокость, с какой их убивали после ее поражения, заставила ее немало сокрушаться.

Рассуждая о Курбе, искусствовед Т. Дж. Кларк пытается объяснить противоречивость отношений богемы с политикой,

отделив революционных агнцев от авангардистских козлищ. По его мнению, Готье и все те, кто верил в искусство ради искусства, подлаживались под рыночную конъюнктуру. Их богема была всего-навсего полной сил буржуазной молодежью, в отличие от настоящей богемы, которая эволюционировала. Последняя ассоциировалась скорее не с Латинским кварталом, а с «опасными классами», с «миром безысходной нищеты и полного отрицания буржуазного общества, а не с беспечным юношеским разгулом»[499]. Однако между этими двумя богемами не было резкой границы, наоборот — они были тесно связаны, даже неразличимы. Так или иначе, гедонизм многих поколений эстетов часто свидетельствовал скорее об отчаянии, чем о беззаботном наслаждении, или же был приметой идеалистов, превратившихся в мрачных циников, после того как они столько раз пережили крушение своих надежд.

И все же в каждом новом поколении эти надежды возрождались. Перед началом Первой мировой войны вся богема в Гринвич-Виллидж читала Маркса, «и у всех радикалов был налет богемности: казалось, что те и другие сражаются в одном строю». Но русская революция разделила их: политические активисты все чаще подвергались притеснениям, в то время как творческая богема могла «по-прежнему жить спокойно»[500]. В 1913 году, став редактором журнала «Массы» (The Masses), Макс Истмен заявил, что это не реформистское, а революционное издание. В 1934 году в ответ на упреки коммунистов в адрес «всего лишь богемных» жителей Виллидж он заявил, что его идеалы и идеалы его товарищей схожи со взглядами утопических социалистов XIX столетия. Подобно утопистам, они хотели создать прообраз социалистического общества внутри продолжающего существовать капитализма, постепенно стремясь расширить границы этого общества, чтобы оно включило в себя всех. «Желание вести свободную и подлинную жизнь, бережно относясь к ее качествам и отражая их в произведениях искусства, заслуживает уважения любого сторонника революции»[501]. Но, как ни естественно было приписывать брюзжание ортодоксальных марксистов неприязни и излишней суровости, нелицеприятная правда заключалась в том, что вести «свободную и подлинную жизнь» могли главным образом те, кто выигрывал, хотя бы в какой-то мере, от своего классово привилегированного положения в капиталистическом обществе.

Индивидуалистичный богемный гений противился любой организованной партийной или групповой деятельности, поэтому неудивительно, что больше всего богему привлекал анархизм. Особенную силу он набрал в Германии перед началом Первой

мировой войны. Для анархистов поведение отдельного человека могло само по себе быть формой революции. Кроме того, они верили в революционный потенциал деклассированной части общества. В 1909 году Эрих Мюзам создал группу «Действие» (Aktion), стремясь вовлечь в политическую деятельность бродяг, безработную молодежь и проституток обоих полов. Его попытки не увенчались особым успехом. Во время международных волнений, вызванных казнью анархиста в Испании, в Мюнхене, где шли демонстрации, рядом со зданием городского муниципалитета взорвалась бомба. Мюзаму, которого обвинили во взрыве, и другим членам его группы предъявили официальное обвинение. Суд над ними превратился в фарс: проститутки признавались, что посещали собрания группы «Действие» главным образом ради поиска клиентов, а другие заявили, что сначала их привлекло даровое пиво, а потом они были слишком пьяны, чтобы сообразить, что происходит[502]. Франц Юнг позже утверждал, что, когда женщина-анархистка попыталась воодушевить членов группы революционными французскими песнями, раздраженные объекты революционных чаяний Мюзама порвали ее платье со спины[503]; но, учитывая, что Юнг приехал в Мюнхен через два года после этих событий, его версия могла оказаться одной из сомнительных богемных легенд, в изобилии существовавших во все времена.

С началом войны богема, по словам Юнга, «самоликвидировалась». Удивительно, но многие представители немецкой богемы ушли на фронт добровольцами, подхваченные было волной всеобщего патриотизма. Большинство из них вскоре пересмотрели свои взгляды (а Фанни Ревентлов изначально заняла пацифистскую позицию). Юнг, карикатурист Георг Гросс и писатель Оскар Мария Граф записались добровольцами, дезертировали, были схвачены и снова бежали. Графа несколько раз арестовывали за отказ подчиняться приказаниям, а когда его осматривал врач, он выкрикивал ему в лицо оскорбления, обвиняя его в том, что он признает новобранцев годными к службе, тем самым пуская их на пушечное мясо. За эту выходку его признали душевнобольным — участь (предпочтительная по сравнению с военным трибуналом и казнью), постигшая не одного представителя немецкой богемы.

В 1918 году умер Франц Ведекинд, друг Мюзама. Для Мюзама эта смерть означала конец прежнего духа Швабинга и начало еще более суровой борьбы. В атмосфере хаоса и нестабильности, охватившей Германию после поражения, начались восстания, жестокие — и жестоко подавлявшиеся — мятежи, воцарились голод и безысходность. В Мюнхене революция происходила в

несколько этапов. Было создано временное социально-демократическое правительство, которое, однако, подвергалось постоянному давлению со стороны ультрарадикалов, таких как Мюзам, склонявших его к более левой политике. Был создан Творческий совет, существовал и Совет работников умственного труда, обсуждавший «образовательную пропаганду в печати, реформу школы и право интеллигенции принимать решения, касающиеся других вопросов культуры»[504]. Проводились беспорядочные собрания, на которых никто не мог прийти к согласию, и Эрнст Толлер, вместе с Мюзамом и анархистом Густавом Ландауэром возглавивший недолго просуществовавшую Баварскую советскую республику, позже вспоминал, как их со всех сторон осаждали эксцентрики, которые отстаивали самые разные проявления утопического уклада — от реформы одежды до эсперанто[505].

Несмотря на слабость социально-демократического правительства в период Веймарской республики и свое сдержанное отношение к Коммунистической партии Германии (КПГ), часть мюнхенской богемы в 1920-е годы посвятила себя коммунистической борьбе. Даже Мюзам вступил в КПГ, хотя всего на несколько месяцев. Герварт Вальден, редактор экспрессионистского журнала «Штурм» (Der Sturm), стал коммунистом и в конце концов переехал в СССР, где пропал без вести. Юнг также вступил в КПГ, но вскоре вышел из партии, присоединившись к отколовшемуся от нее объединению — Коммунистической рабочей партии Германии (КРПГ). Его вместе с другим товарищем по партии в качестве делегатов отправили в Коминтерн изложить позицию КРПГ, и они с другом незаметно пробрались на корабль. Когда судно вышло в открытое море, они захватили его и заставили взять курс на Мурманск, а прибыв туда, попытались попасть на прием к советскому правительству. Хотя Ленин лично принял их, Коммунистический интернационал отверг программу КРПГ. Ленин в ответ предостерег их против отклонения от линии партии, зачитав им отрывок из своей работы «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме»[506].

Не было ничего необычного в том, что Швабинг породил анархистов, пацифистов, приверженцев левых взглядов и ярых индивидуалистов, которые могли называться большевиками лишь в том смысле, что были «больше». Куда удивительнее, пожалуй, то, насколько распространены здесь были крайние правые настроения. На рубеже веков сформировалась ницшеанская группа учеников поэта Штефана Георге. Эти ницшеанцы: Людвиг Клагес, Карл Вольфскель (еврей по происхождению) и Альфред Шулер — придерживались утопических взглядов на обновление

культуры. Шулер, археолог и историк, полагал, что «огонь жизни» ярче всего горел в «народе» (das Volk) в языческие времена, постепенно слабея, так что в нынешние времена лишь немногие сохраняют в себе его крупицы. Главными носителями этого «огня жизни» были представители германской нации, затем назывались древние греки и римляне, но еврейская раса исключалась, потому что они культивировали патриархальное право и в силу этого оказались прокляты. Однако и христиане, например Мартин Лютер, обвинялись в «еврействе» из-за своих патриархальных взглядов. («Я и не думала, что Лютер был евреем!» — в изумлении воскликнула фрау Вольфскель.)

Тем не менее трое ницшеанцев верили, что еще есть надежда на обновление современного общества, ведь они сами теперь были носителями «огня жизни», особыми «космическими» людьми, «Колоссами». Клагес, в частности, надеялся, что «огонь жизни» возгорится снова и перейдет к следующему поколению через посредство аристократок — прежде всего его любовницы, Фанни Ревентлов, — свободных от мелкобуржуазной морали.

Шулер, которому тогда было за сорок, по-прежнему жил с матерью. Родерик Хух, ставший учеником «Колоссов», когда ему было восемнадцать, впоследствии с насмешкой вспоминал, как Шулер

> «попросту не осознавал, что он археолог, живущий в XIX веке, а считал себя древним римлянином — жутко было смотреть, когда он, тупо уставившись перед собой и забыв о нас, говорил о Риме, будто только что пришел с Форума.
>
> Однажды я спросил Клагеса, откуда в Шулере столько космического, ведь древнеримское общество все-таки было патриархальным, но он ответил, что Рим, в котором живет Шулер, — доисторический Рим, то есть этрусского периода»[507].

Хух скептически относился к теориям Шулера, но Клагес настаивал, что все в Шулере было космическим, даже его намерение — по счастью, не приведенное в исполнение — посетить душевнобольного Ницше и исцелить его от помешательства, исполнив перед ним пляски корибантов. «Тогда я понял, — заключал Хух, — что, когда речь заходила о его священных теориях, чувство юмора у Клагеса отсутствовало», — и позже он и его друзья в насмешку прозвали Клагеса «теоретик Теодор».

Как и «Роди» Хух, Фанни Ревентлов не в состоянии была воспринимать воззрения группы Клагеса всерьез. Вместе они

опубликовали в местной газете Schwabinger Beobachter серию статей, в которой спародировали стиль «Колоссов» (например, «Как стать Колоссом?»), и карикатуру, на которой Клагес изображался евреем. Последовавшая за этим ссора ускорила разрыв Фанни с ее любовником, Клагесом, хотя она была увлечена им сильнее, чем кем-либо из своих мужчин, и после этого случая в ее письмах звучала все большая отчужденность по отношению к этой группе и неприязнь к ней.

Однако театральный директор Георг Фукс оказался единственным представителем расцвета швабингской культуры, который действительно стал нацистом. Подобно Клагесу и Штефану Георге, он считал капитализм по сути своей упадочным, полагая при этом, что новая форма расового искусства может привести к обновлению и очищению нации. В 1900-е годы он начал работать в мюнхенском Художественном театре, безуспешно пытаясь ставить грандиозные аллегорические пьесы. На это его вдохновил Ницше, утверждавший в «Рождении трагедии», что театр должен превратиться в языческое переживание, повергая зрителей в состояние мистического опьянения, которое освободит их от разрушительного воздействия индустриального урбанизированного мира[508].

Ницше, труды которого до Первой мировой войны были библией левых радикалов, в нестабильный период Веймарской республики подвергся переосмыслению и теперь связывался с «революцией справа». Выражение «консервативная революция» вошло в обиход и в конечном счете придало фашизму некоторый налет интеллектуальной солидности.

В первые годы Веймарской республики отдельные «босоногие пророки» основывали секты или собирали вокруг себя неформальные группы и бродили по предместью. Эти разрозненные утопические движения унаследовали некоторые особенности довоенной Асконы, в том числе вегетарианство, интерес к религии, одежду нового типа, сексуальную свободу и стремление — в той или иной мере и в разных вариациях — к телесной красоте. Они отвергли городскую жизнь, ища физического и душевного здоровья в загородной жизни и физических упражнениях. Признанные буржуазные политические партии и католическая церковь, как правило, считали их слишком радикально настроенными, но с точки зрения рабочих партий и коммунистов они были недостаточно радикальны и обвинялись в том, что отчуждают следующую им молодежь от классовой борьбы. Крайние правые националисты при этом видели в них «опасных большевиков». На самом деле противоречивость их идеалов, особенно в отношении телесной красоты (и арийства),

способствовала тому, что многие, кто бок о бок с ними бродил, раздевался и загорал, затем молча приняли, а часто даже горячо приветствовали, нацистскую идеологию[509].

В нацизме, в конце концов, была сильна эстетическая составляющая, и удивительно, сколь многие нацистские лидеры имели литературные или художественные амбиции. Хорошо известно, что Гитлер хотел стать архитектором. Геббельс писал романы и стихи, Бальдур фон Ширах тоже был поэтом, и «доля несостоявшихся деятелей искусства среди основателей нацистской партии в 1920-е годы была… поразительно высокой»[510]. Именно поэтому один из ведущих мюнхенских журналистов назвал нацистскую партию «вооруженной богемой».

Так как Клагес был антисемитом, проповедовавшим расистские идеалы и язычество, и Дьёрдь Лукач, и Томас Манн обвиняли его в симпатии к нацизму и даже в том, что он частично нес ответственность за его появление. Однако к нацизму он относился неоднозначно. Весь период Третьего рейха он оставался в Германии и не дистанцировался от национал-социализма, но отрицание им «воли к власти» не позволяло ему непосредственно участвовать в политической деятельности или даже открыто выражать одобрение нацистского режима. Нацисты, в свою очередь, настороженно относились к человеку, подчеркивавшему высшую ценность эротики[511].

Нацисты прекрасно сознавали силу искусства и активно поддерживали тех художников, которые, по их мнению, отражали и укрепляли мощь Третьего рейха, преследуя модернизм и радикальное искусство[512]. Устроенная ими в 1937 году выставка «дегенеративного искусства» призвана была очернить нереалистическое искусство; картины таких художников, как Пикассо, на ней сравнивались с чертами душевнобольного и умственно отсталого. Режиссер Лени Рифеншталь возвеличила режим в двух документальных картинах — «Триумфе воли», где рассказывалось о съезде нацистской партии в Нюрнберге, и «Олимпии», фильме об Олимпийских играх 1936 года. Сценические постановки и помпезные выставки прославляли государство и воинственного героя-арийца, а запрещенные художники отправлялись в изгнание, жили затаившись, заключались в тюрьму или уничтожались. Как хорошо известно, советские лидеры в своем отношении к искусству придерживались столь же или даже еще более жестких критериев, и к 1930-м годам доктрина соцреализма восторжествовала над экспериментами предшествующего десятилетия.

Убеждение, что искусство и литература — мощное оружие, которое следует непосредственно использовать в продвижении

политических взглядов, правых или левых, продолжало господствовать среди представителей обоих крупнейших политических блоков и после 1945 года. ЦРУ активно продвигало экспериментальную музыку и живопись, полагая, что это показывает присущие Западу свободу и индивидуализм. Результат оказался причудливым: в частности, такой художник, как Джексон Поллок, симпатизировавший коммунизму и поддерживавший контакт с Диего Риверой, стал символом американской свободы, хотя в своей жизни и творчестве попирал все, что большинство американцев считало священным[513].

Жизнь Джексона Поллока сочетала в себе все компоненты богемной неумеренности: психическое расстройство, сексуальную распущенность, радикализм и пьянство — он погиб, когда сел за руль пьяным и машина съехала с дороги. Его абстрактно-экспрессионистские картины воспринимались как выражение человеческого одиночества в бездушном современном мире — а одиночество понималось как неизбежная участь человека, не имеющая ничего общего с политикой. Это соответствовало критике Маркузе, полагавшего, что искусство на Западе расценивается как автономная сфера. Таким образом, если в нацистской Германии и сталинском СССР для свободы выражения места не предусматривалось, на Западе для нее был неограниченный простор. Но это была свобода при условии, что искусство не станет вмешиваться в политику (если, конечно, оно не в точности совпадало с политикой ЦРУ) или же, будучи политизированным, останется на периферии.

Третий сценарий развивался после 1945 года в Восточной Европе. Например, в Чехословакии искусство в период коммунизма играло ключевую роль. «Художники и поэты в 1950-е годы изобрели новый язык и образы, для которых был характерен энтузиазм „строителей социализма“. Кроме того, они подготовили почву для „Пражской весны“ [1968 года]. После того как она потерпела поражение, они на протяжении 1970-х и 1980-х годов поддерживали неофициальную альтернативную культуру, которая в конечном счете привела к событиям 1989 года и краху коммунистического режима».

В годы «победившего социализма» художникам в Восточной Европе приходилось нелегко. «За вашей работой постоянно следили, а оценивали ее, руководствуясь идеологическими критериями. Тем не менее „социалистическое“ государство по-прежнему претендовало на активную поддержку искусства и в некоторых случаях давало некоторую гарантию безопасности». Неофициальные художники находили ограниченную аудиторию, пользуясь нелегальными каналами, — это был единственный

способ избежать неуклюжей и часто ханжеской цензуры, — но при этом рисковали потерять работу и оказаться под запретом, который лишил бы их любой возможности транслировать свои произведения через государственные медиа. С другой стороны, даже тогда существовал как полулегальный андеграунд, так и другой, совершенно подпольный нонконформизм. Первый был менее политизирован; в конце 1970-х и начале 1980-х годов к нему можно было отнести своего рода неоэкспрессионистское искусство, которое пользовалось успехом, привлекало публику и для которого существовали признанные, хотя и негосударственные, каналы распространения. Вторая группа, гораздо более оппозиционная, занималась искусством перформанса с ярко выраженной идеологической составляющей: «Где-то кто-то раздевался и выступал голым, что в условиях тоталитарного ханжества выглядело как крайне скандальная провокация»[514].

В этот период в Праге сохранялась довоенная традиция встреч в кафе, оборвавшаяся лишь с волной эмиграции 1980-х годов, после «Хартии-77». Собираться в кафе было относительно безопасно, и оттуда можно было звонить, поскольку домашние телефоны прослушивали чаще, чем общественные. Как и во Франции XIX века, содержание кафе обходилось достаточно дешево, потому что и арендная плата, и оплата труда были очень низкими.

Чешские диссиденты создали особую разновидность сюрреализма — поэтизм, ключевая мысль которого заключалась в том, что художник — свободная личность. Сатирическая культура кабаре — пережившая весь коммунистический период — была тесно связана с поэтизмом. Кроме того, существовал джаз. Это был имевший большое значение общий язык, который объединял богему и диссидентов по разные стороны железного занавеса, источник вдохновения, побуждавший людей из разных областей творчества объединить усилия и создать новое мультимедийное искусство. Из стран Восточной Европы своим джазом особенно прославилась Польша. После Пражской весны 1968 года и ее поражения джазовые ансамбли стали в Чехословакии также чрезвычайно важным элементом популярной, полулегальной, оппозиционной культуры. В начале 1970-х годов было множество таких ансамблей, часто состоявших из исполнителей, которые при свете дня выступали как благонадежные профессиональные музыканты. Как правило, они играли для маленькой аудитории на частных квартирах или на арендованных пароходах, и одна из существенных особенностей этой музыки состояла в том, что она являлась искусством, преодолевающим классовые

разграничения[515].

Особенность жизни художника-диссидента в коммунистической Чехословакии выражалась в том, что он (или она) располагал относительной свободой в рамках абсолютно неэффективной экономической системы. Если водопроводчику-диссиденту было трудно найти работу, художник мог работать неофициально. Фотограф Павел Бюхлер смог обеспечивать себя и даже помочь деятельности подпольного театра, придумывая по одному дизайну конвертов для грампластинок в месяц. Кроме того, он подрабатывал, ухаживая за больными и пожилыми людьми, что, вопреки распространенным на Западе представлениям, было удачей, учитывая, что особого труда это занятие не требовало, а наниматели обычно были необыкновенно вежливы.

Таким образом, в коммунистической Чехословакии сложилась ситуация, — с вариациями, зависевшими от настроения правительства, — когда относительно допустимые или подпольные направления диссидентства принимали художественную форму из-за невозможности открытой политической дискуссии. Например, если говорить о киноиндустрии, было легче снимать художественные фильмы, чем документальные, — которым они при этом могли не уступать по выразительности. В отсутствие демократии литература, кино и музыка наделялись политическими смыслами[516].

В 1989 году политической цензуре настал конец, но ее незаметно сменила новая разновидность цензуры — денежная. Значимость искусства резко снизилась:

> «Сегодня люди читают немного. Еще несколько лет назад мы перепечатывали книги на пишущих машинках… был такой культурный голод, которого попросту больше не существует. Искусство пробуждало в нас надежды; благодаря ему мы сознавали свое человеческое достоинство, оно составляло часть нашего самоопределения. Сегодня люди путешествуют, занимаются бизнесом, открывают магазины и так далее, но при тоталитаризме те же люди пытались писать стихи и переписывали стихи неофициальных поэтов»[517].

Размышляя об этом парадоксе, чешская творческая интеллигенция высказала опасения, поразительно схожие с теми, что в 1830-х годах волновали французских художников: «Теперь коммерческого успеха добиваются лишь те, кто делает что-то легкодоступное и привычное — красивые картинки, которые можно повесить на стену, а не перформансы. И поэтому многие…

по-прежнему ощущают себя оппозиционерами, хотя ситуацию нельзя назвать такой же однозначной, как раньше»[518].

Это чувство было знакомо и западным радикалам. Студенческие движения 1960-х и 1970-х годов возродили многие идеи и эстетические практики, развивавшиеся в прежних художественных сообществах, — «зеленые» в Германии, например, даже вернулись к аспектам философии Людвига Клагеса, связанным с трепетным отношением к природе и Земле[519]. Появился интерес к богеме прошлого. Хельмут Кройцер, писавший в разгар студенческих беспорядков, указывал на связь битников, хиппи, нидерландских «прово», русских стиляг и других молодежных движений своего времени с классической мюнхенской и парижской богемой, а по мнению Джоанны Ричардсон:

> «Хиппи… напоминают французских „бузинго“ 1830-х годов. Субкультура ЛСД, возможно, восходит к увлечению гашишем в 1840-е годы. Современные студенческие демонстрации иногда схожи с битвой за „Эрнани“ и наиболее сумасбродными из выходок „Молодой Франции“. Сходство в поведении во многом объясняется сходством обстановки»[520].

За этими движениями, как полагает она, стоит надысторический мотив: отсутствие цели, недостаток оснований для «крестового похода» или духовной глубины и всегдашняя потребность молодежи бунтовать против авторитета. Эта весьма негативная и уничижительная оценка относилась скорее к богемному образу жизни, чем к творчеству (насколько их можно или нужно разделять). Отчасти она могла быть обусловлена реакцией на процесс присвоения богемных ценностей массовой культурой. Богемная культура из частной сферы перешла в достояние массмедиа, что ее, возможно, и разрушило.

Дизайнер: Ненси Аветисян.
Фотограф: Ненси Аветисян.
Модель: Гаяне Варданян.

Глава 14. Богема для масс

> *Жизнь так скучна, что нам ничего не остается, кроме как тратить всю свою зарплату на юбку или рубашку последнего фасона. Братья и сестры, чего вы на самом деле хотите?*
>
> *Бригада гнева. Коммюнике 8 (Взрыв в магазине Biba)*

Вскоре после 1918 года богема Гринвич-Виллидж начала коммерциализироваться, как отмечает писатель, представитель богемных кругов и автор книг о богеме Малькольм Каули. Он полагал, что богемный стиль обеспечивал работу рыночных механизмов, которые проникали во все новые и новые сферы жизни. Экономика, вынужденная создавать новые рынки после окончания первого этапа американской экспансии, ухватилась за богемную этику гедонизма, враждебную аскезе, и использовала ее идеи, чтобы стимулировать культуру потребления на всей территории США. Этика потребления и моральная революция не были придуманы в Гринвич-Виллидж, но здесь они обрели свою форму, и есть лишь доля шутки в словах Каули о том, что богемные ценности самовыражения и язычества

> «увеличили спрос на… современную мебель, пляжные пижамы, косметику [и] ванные комнаты с туалетной бумагой под цвет отделки. „Жить сегодняшним днем“ означало купить автомобиль, радиоприемник или дом, пользоваться ими сейчас, а платить как-нибудь потом. „Женское равноправие“ позволяло удвоить потребление товаров — например, сигарет, — которыми раньше пользовались только мужчины»[521].

По всему континенту женщины, в глаза не видевшие Гринвич-Виллидж, коротко стригли волосы, курили на улицах, собирались посплетничать в оформленных в черно-оранжевой гамме кофейнях и устраивали вечеринки, на которых угощали гостей коктейлями.

Богемные ритуалы, мода и непримиримость к старым порядкам, упакованные для массового потребителя, включали в

себя, а точнее, опирались на сформировавшуюся ранее среду, которая приспособилась к упрощенным теориям Фрейда. Некогда воспринятые богемой идеи психоанализа подхватили массы, и о самореализации как необходимом условии душевного здоровья заговорили в самых широких слоях общества.

Вторая волна популяризации богемных идей и образа жизни началась в 1960-е годы, когда молодежные движения по всему миру образовали еще один массовый рынок, на который могла ориентироваться культура потребления. К концу 1950-х годов музыка и мода открыли для себя нового потребителя — подростка. Начался период, когда рок-н-ролл стал ассоциироваться со стилем определенного дизайнера. И Мэри Куант, и «Битлз» учились в английских художественных школах, а в начале 1960-х годов попали под влияние субкультуры модов. «Роллинг стоунз» покупали одежду у модного дизайнера Оззи Кларка и в магазине Granny Takes a Trip, где продавались вещи в стиле хиппи. В 1970-е годы Малькольм Макларен создал панк, который работал на оба эти рынка[522]. В этих культурных новшествах ощущалось влияние авангарда. Оно проявлялось в умении соединять элементы авангардной культуры с массовым молодежным рынком.

Социолог Бернис Мартин пришла к выводу, что романтизм, богема и авангард уничтожали сами себя, так как любая попытка расширить границы искусства заканчивалась тем, что оно тонуло в массовом потреблении:

> «Как бы ни старались радикалы стереть различие между жизнью и искусством, сам их успех… способствовал тому, что в результате их усилий рождались стили, формы и модели, предназначенные для копирования, рекламы и потребления… рынок современной культуры не делает различия между элитным и вульгарным, вчерашней сенсацией и сегодняшней шуткой, которые соединяются в великолепный по своей банальности бриколаж. Стиль — это все, и все может стать стилем»[523].

Или, как выразился Малькольм Брэдбери, «на каждом углу вы встретите богему, в каждой модной лавке — тех, кто пародирует сам себя, на каждой дискотеке — художников нового типа»[524].

К 1980-м годам, по мнению Фредрика Джеймисона, можно было говорить о «масштабной экспансии культуры в социальную сферу, достигшей рубежа, когда все в нашей социальной жизни… стало возможным назвать „культурным“ явлением в каком-то непривычном и до сих пор не проясненном смысле»[525]. Именно

культура потребления во многом способствовала созданию этого «эстетизированного» мира. По иронии судьбы «царство искусства», о котором мечтала богема XIX столетия, к концу XX века настало для тех самых масс, к которым художники-новаторы относились с презрением. Первопроходцы в области эстетики расширяли, иногда с грубой решительностью, границы вкуса — и обнаруживали, что массовая публика охотно следует за ними. Каждый раз, когда они делали шаг, поднимаясь на новый уровень провокации и нарушая очередной запрет, подражатели шли за ними по пятам.

Начиная с сентиментальных повествований Мюрже богема служила темой для популярной журналистики, романов-бестселлеров, салонной живописи и фильмов. Во взаимном притяжении и отталкивании богемы и буржуазии массовая культура выступала в роли посредника, рассказывающего истории из богемной жизни, чтобы дать буржуазной публике возможность ощутить незнакомое ей волнение. Например, Уида, романистка Викторианской эпохи[526], сделала художников-изгоев главными героями нескольких своих бестселлеров. И богемные художники, и настоящие цыгане были популярными у салонных живописцев моделями[527].

В 1896 году образ красочной богемной жизни еще более утвердился в массовом сознании благодаря роману Джорджа дю Морье «Трильби» и опере Пуччини «Богема». Дю Морье многое позаимствовал у Мюрже, однако его богемные персонажи были попросту благопристойными англосаксами, которые, наскучив стабильной работой и размеренной жизнью, начинали на досуге заниматься искусством — и мало общего имели с нищенствующими героями Мюрже. Кроме того, в отличие от героини Мюрже, Мими, павшей жертвой нищеты и отчаяния, Трильби погубил «восточный» злодей Свенгали, карикатурное олицетворение еврейской алчности, так что этот параноидальный богемный сюжет был окрашен типично имперскими предрассудками.

Искусство, политика и популярная культура еще больше сблизились в культуре кабаре, на рубеже веков распространившейся по всей Европе. В 1878 году группа парижских поэтов образовала «Клуб гидропатов». Первое собрание клуба состоялось в октябре 1878 года в Cafe de la Rive Gauche, а среди его членов были Эмиль Гудо, Жан Ришпен, Морис Макнаб и Морис Роллина, на чьи стихи были сочинены песни Иветты Гильбер, популярной певицы, выступавшей в заведениях на площади Пигаль. В 1881 году группа распалась, но вместе с владельцем кафе, Родольфом Салисом, Гудо открыл на

Монмартре кабаре «Черный кот». Салис хотел открыть кафе, в котором собирались бы художники, но у него получилось нечто большее. В стенах «Черного кота» богемные обитатели кофеен соприкасались с невзыскательными посетителями мюзик-холлов, борделей и баров, расплодившихся на Монмартре, — это грубое, но веселое общество полусвета прирастало за счет танцовщиц и сутенеров, певиц и импресарио. Мрачные темы бедности, проституции и общественных низов, привлекавшие Ришпена и его современников, звучали и в chanson réaliste («реалистической песне») — популярном музыкальном жанре, родственном водевилю. На своих афишах Анри де Тулуз-Лотрек увековечил очарование и дерзость танцовщиц и певцов из «Мулен Руж». Шансонье Аристид Брюан в черном пальто, красном шарфе и шляпе с широкими полями, певица Ла Гулю[528] с рыжим пучком волос на макушке в окружении подруг-лесбиянок и с кошачьей грацией выглядывающая из-за занавеса Иветта Гильбер — стали символом богемы для поколения 1950-х годов, представители которого прикрепляли репродукции с работ Тулуз-Лотрека на стены своих спален в колледже и над столиками в кафе[529]. В 1950-е годы о биографии художника и жизни обитателей площади Пигаль и Монмартра рубежа веков рассказали зрителям фильмы «Французский канкан» Жана Ренуара и «Мулен Руж» (по одноименному популярному роману Пьера Ла Мюра) Джона Хьюстона.

За культурой кабаре стояла вагнеровская идея «тотального произведения искусства». Ее целью было стереть границы между различными видами искусств; «вдохновляясь фольклором и популярной культурой, смешивая „высокое“ искусство с „низким“, сужая — или уничтожая — расстояние между зрителем и артистом», она выражала презрение своих сторонников к конвенциональному академическому искусству[530]. Идея «тотального произведения искусства» «свидетельствовала о новой разновидности симбиоза богемы и буржуазии и о существовании широкой аудитории, стремящейся окунуться в богемную жизнь»[531]. Но такая форма также была довольно радикальной; она была разновидностью «монтажа кадров из столичной жизни», жанра, который можно возводить к бодлеровским поэмам в прозе, посвященным парижской жизни, и из которого можно выводить коллаж и монтаж 1920-х годов[532].

После 1918 года представители богемы начинают даже чаще встречаться в произведениях массовой культуры. В 1924 году миллионным тиражом разошелся роман Маргарет Кеннеди «Верная нимфа», рассказывающий об адюльтере и туберкулезе в среде музыкантов; прототипами главных героев послужили

Огастес Джон и, возможно, художник Генри Лэмб и/или композитор Ратленд Ботон. Через год вышел бестселлер Майкла Арлена «Зеленая шляпа», один из нескольких романов, художественно преломляющих некоторые эпизоды из жизни Нэнси Кунард. В 1930-е годы Джойс Кэри продолжил традицию фильмом «Устами художника», изображающим гениального живописца, который похож опять же на Огастеса Джона или Стэнли Спенсера.

Экранизация «Зеленой шляпы», «Женщина дела», стала визитной карточкой Греты Гарбо, а после 1945 года фильмы, в которых создавался популярный образ богемы, появлялись даже чаще, чем романы: от «Нескончаемой песни», мелодрамы, основанной на биографии Листа, с Дирком Богардом в главной роли, до «Детей райка» Марселя Карне; от «Забавной мордашки» с Одри Хёпберн до «Кузенов» Клода Шаброля, от «Жажды жизни», фильма Винсента Миннелли о Ван Гоге (название — квинтэссенция богемных стереотипов), до «Представления» Николаса Роуга, отражающего декадентский дух 1960-х; от «Плохого лорда Байрона» («Джордж, эти счета! Мы должны что-то *сделать*… Только не пей сейчас, ты должен писать», — деревянным голосом заявляет Соня Холмс, начинающая актриса студии Rank, Дэнису Прайсу) до «Караваджо» Дерека Джармена и его мрачного прославления культуры панков в «Юбилее». Французская «новая волна» изобразила богемных антигероев 1960-х годов в фильмах «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара и «Жюль и Джим» Франсуа Трюффо. В 1980-е годы притягательность и безысходность богемы вновь предстали в таких фильмах, как «Готика» Кена Рассела — фильм о похождениях Байрона и Шелли в Швейцарии, в котором режиссер абсурдно пародирует собственные приемы, «Отчаянно ищу Сьюзен», «Обед нагишом» Кроненберга, яркая биография панков «Сид и Нэнси» и культовая британская картина «Уитнэйл и я». Благодаря фильмам 1990-х годов «Я стреляла в Энди Уорхола» Мэри Харрон, «Баския» Джулиана Шнабеля и «Любовь — это дьявол. Штрихи к портрету Ф. Бэкона» Джона Мэйбери молодое поколение открыло для себя битников, 1960-е годы, панков, Нижний Ист-Сайд и Фицровию. На рубеже тысячелетий шли съемки биографических фильмов о Джорджии О'Кифф, Роберте Мэпплторпе, Джексоне Поллоке и Диане Арбус — и это не говоря уже о целой индустрии фильмов, книг и телесериалов, сосредоточенной в Блумсбери.

Кинематограф то воспевал, то демонизировал богему, но чаще всего богемный художник представал в роли обреченного гения, как Баския, которого арт-рынок использовал и довел до

смерти, или Фрэнсис Бэкон — гомосексуалист, неспособный к любви, создающий гениальные произведения и терзающийся бессмысленностью жизни. Олицетворением богемы могла стать и среда, в которой настойчивые амбиции ведут к провалу, как в остроумных «Кузенах» Шаброля, и юношеская пьяная опустошенность и разлад, как в фильме «Уитнэйл и я».

«Дети райка» не вписываются в эту классификацию. Съемки фильма проходили отчасти нелегально, в период окончания нацистской оккупации Франции. 1830-е годы изображены как относительно счастливое и беззаботное время по контрасту с сумерками Второй империи, угадывается параллель между прошлым и настоящим: 1830-е годы косвенно напоминают 1930-е, период Народного фронта, а правление Наполеона III — оккупацию. Поэтому в фильме исподволь рассказывалось о политической роли богемной среды. Картина оригинально и необычно, по-настоящему своеобразно деконструировала образ богемного художника — черты мифа распределялись между тремя главными героями. Дебюро, великий мим, воплощал творческий гений и покорность Музе; Фредерик Леметр, романтический актер, олицетворял тягу богемной жизни и творчества к наслаждениям и зрелищности, а в Ласенере, несостоявшемся драматурге, денди и преступнике, совершающем убийство — бессмысленный акт неудачливого гения — нашла свое отражение темная сторона богемы. Марсель Карне нарисовал портрет богемного полусвета Парижа XIX столетия и показал, что единого образа богемы не существует. Женские образы в фильме более традиционны, так как в фильме нет женщин, занимающихся творчеством, как Жорж Санд или Мари д'Агу. Женщины здесь из мира театра: жена Дебюро, брошенная гризетка, и Гаранс, вечная Муза, вместе с Фредериком и Дебюро составляющая восходящий к комедии дель арте неизменный любовный треугольник Коломбины, Арлекина и Пьеро. Возможно, Гаранс олицетворяет как само искусство, так и вечное стремление художника к невозможной любви, которая одновременно была бы произведением искусства, — здесь опять же мы видим традиционную функцию женщины как аллегории абстрактных идеалов.

В XX веке стереотипный образ богемы формировала, наряду с кино, популярная пресса. Например, в Британии 1920-х годов пользовались у публики бешеным успехом репортажи о процессе Алистера Кроули против Нины Хэмнетт, представившей его в своих мемуарах в невыгодном свете. Кроули подозревали в занятиях черной магией, сексуальных отклонениях и даже в отравительстве; и вместе с тем выходки Нины Хэмнетт и других

колоритных личностей, таких как «женщина-тигрица» Бетти Мэй, обитательница «Кафе Рояль» и паба «Фицрой», волновали провинциальную публику не меньше; ведь к тому времени именно в «провинции», а не в более политизированной категории «буржуазии» для богемы воплотился «Другой».

Молодежь переезжала в студии в Челси, по-прежнему отделанные в стиле «Русских сезонов», там они курили, пили коктейли, пробовали наркотики и однополый секс. «Это вовсе не люди искусства, а люди с претензиями, — насмешливо писала газета Daily Dispatch, — о живописи и графике они только рассуждают, а студии им нужны лишь для того, чтобы переодеваться перед вечеринками и танцами». «Эти люди, — вторил Роберт Грейвс, — называли себя художниками, но ничего или мало что могли предъявить в доказательство, а их воздействие на искусство проявлялось главным образом в том, что стоимость аренды студий резко подскочила и настоящие художники уже не могли позволить себе снимать их»[533]. Тем временем Том Дриберг, колумнист желтой газеты, открытый гомосексуалист, а впоследствии член парламента от Лейбористской партии, рассказывал в своей колонке в Daily Express, которую вел под псевдонимом «Уильяма Хикки», о выходках своих друзей из высшего общества (выходках, изображенных также Ивлином Во в романе «Мерзкая плоть»), так что видные представители богемы и эстеты, такие как Брайан Ховард, Гарольд Эктон и трое Ситуэллов (сестра Эдит и братья Осберт и Сэйкеверелл), оказались персонажами и популярной прессы, и известных романов: вероятно, Эктон или Ховард, а может быть оба, послужили прототипами героя «Возвращения в Брайдсхед», а на страницы романа Энтони Поуэлла «Танец под музыку времени» попало множество композиторов, писателей, художников, коммунистов, попутчиков и просто бездельников. Оба романа продолжили жизнь в качестве экранизаций, и «Брайдсхед» в 1980-е годы был принят публикой очень благосклонно, тогда как сериал по Поуэллу, снятый десятью годами позже, имел меньший успех.

Когда после Второй мировой войны контркультурные и политические объединения богемы переросли в молодежные движения, многие говорили о конце богемы. В Британии развитая система государственного социального обеспечения представляла собой угрозу:

> «Очевидно, богеме пришел конец. Могут встречаться исключения — какой-нибудь чудак, живущий на чердаке, — но в целом мало кто теперь стремится к

карьере художника. Никто, будучи в здравом уме и располагая умеренным стабильным доходом, не будет уходить с головой в совершенный декаданс или „Бурю и натиск“… Если художник или поэт в состоянии произвести нечто, что, предположительно, можно назвать произведением искусства, его существование будет обеспечено официальными грантами… Совета по искусствам… Панически боясь упустить скрытый гений, это руководствующееся благими намерениями учреждение стабильно поддерживает уровень посредственности»[534].

С этой мыслью перекликается и утверждение Сирила Коннолли, что художники и интеллектуалы превратились в «старательных чиновников… распространителей культуры, торгующих ею ради пропитания»[535], а недавно учрежденный Совет по искусствам обвиняли в бюрократизации богемы:

> «Отношения художника с обществом явно изменились. Дух богемы, как и дух Блумсбери, иссяк… Художники, как и писатели, уже не могли позволить себе „богемную“ жизнь. Художники… стали буржуа… Так как государство оказывало поддержку искусству и литературе — по крайней мере, номинальную, — оно заставило их деятелей поступить к нему на службу»[536].

Однако в 1950-е годы богема по-прежнему процветала в Фицровии (так теперь назывался Сохо), и пресса подхватывала любые эскапады Дилана Томаса, Джулиана Макларена-Росса, а позже — обитателей Челси.

Во Франции и США богема получила новые имена и приняла облик молодежных движений — экзистенциалистов и битников. Роман Джека Керуака «В дороге» стал библией послевоенного поколения, а бестселлер Лоренса Липтона «Святые варвары», изданный в 1960 году, во многом способствовал превращению битничества в феномен массовой медийной культуры. В 1920-е годы Липтон, который сам был битником, литературным поденщиком и малоизвестным романистом, сблизился с чикагскими уоббли[537], как и поэт Кеннет Рексрот. К началу 1950-х годов оба эмигрировали на Западное побережье, где совместно написали манифест (Escalator Manifesto), а Липтон начал устраивать собрания в своем доме в американской Венеции. Движение, начавшееся как авангардистское и полулегальное, вскоре превратилось в клише и тиражируемый в СМИ стереотип: битники стали персонажами мыльных опер и

комиксов; Стюарт Перкофф появился в одной телепередаче вместе с Граучо Марксом, а самого Липтона пригласили сыграть роль битника в эпизоде в кофейне в малобюджетном фильме ужасов[538].

Стюарт Перкофф вспоминал: «Как-то утром мы — те, кто жил в Венеции, — проснувшись и отправившись на Променад, увидели там сотни людей, в точности похожих на нас»[539], — это были богемные туристы, одинаково далекие от тех, для кого искусство было постоянной профессией, и от ранимых душ, нашедших прибежище в скрытой от посторонних глаз богемной среде. Таким образом, американская Венеция невольно стимулировала развитие направления в популярной культуре, чья суть состояла в отрицании популярной культуры[540].

Русский суффикс «ник» стал использоваться после запуска первого советского «Спутника» в 1957 году и свидетельствовал о парадоксальном влиянии советской культуры на Запад в период холодной войны. В то время присущий массовой культуре богемный налет затронул даже советскую молодежь. Один русский астрофизик объяснял одновременное появление битников на Западе со стилягами и советской «новой волной» на Востоке влиянием солнца и космоса (не слишком-то марксистская трактовка). Более вероятно, что — несмотря на кардинальное различие в политической обстановке — оба движения возникли в силу схожих социальных причин. Как полагал один русский писатель, главную роль и на Западе, и в СССР сыграла демократизация, попытка привлечь улицу, низшие слои населения, выступив против консерватизма и иерархии[541]. Андрей Битов считал, что стиляги в Москве и Ленинграде появились до смерти Сталина в 1953 году, но, если верить Василию Аксенову, появление стиляг стало как раз следствием его смерти:

> «В среде коммунистов началось смятение — словно бы они не знали, как им жить без Сталина. Благодаря этому смятению и возникло наше поколение… мы жили совсем как битники, ведя точно такую же жизнь, какая была у них в Сан-Франциско. Мы ходили в рваной одежде, слушали джаз, жили коммуной, рисовали абстрактные картины… мы пили, танцевали буги-вуги… Это было буквально новое время»[542].

Стиляги с их образом жизни были молодежным движением и формой массового творческого диссидентства. Оно предполагало организацию масштабных танцевальных вечеринок по выходным, сатирических студенческих представлений, художественных

выставок, литературных кружков и клубов. В период оттепели правительство смотрело сквозь пальцы на спонтанно устраивавшиеся в университетах и на заводах чтения стихов современных поэтов. К началу 1960-х годов они превратились в массовые мероприятия, собиравшие огромные аудитории и требовавшие просторных залов. На стенах Эрмитажа появился долго пролежавший в запасниках Пикассо, в страну начали приезжать западные театральные труппы, а молодые люди стояли в очередях буквально неделями, чтобы достать билеты на фильм «Порги и Бесс»: «Тянулась бесконечная очередь из молодежи, горели костры, и все чувствовали себя прекрасно»[543]. Другим важным событием стал прошедший в 1957 году Всемирный фестиваль молодежи и студентов, во время которого советская молодежь впервые встретилась с юношами и девушками с Запада.

Западу вскоре предстояло пережить подъем международной контркультуры 1960-х годов. Она сочетала в себе авангардные хеппенинги и рок-музыку, новаторский театр, наготу и простонародный язык, радикальные политические настроения и карикатурную графику подпольной прессы. Жанр хеппенинга, развивавшийся под влиянием Арто, дадаизма и абстрактного экспрессионизма, зародился в Нью-Йорке в конце 1950-х годов, затронув в первую очередь визуальное искусство. Это было «искусство случайных находок… продолжение дюшановских „реди-мейдов“», которое вскоре переросло в искусство перформанса. Оно было интуитивным и непосредственно вторгалось в жизнь: вместо того чтобы занимать обособленное, специально отведенное для него место, оно просто происходило — на улице, где угодно. Это искусство все чаще задействовало публику и старалось как можно ближе подойти к порогу реальности.

Один из наиболее радикальных примеров — венский акционизм. Его участница, феминистка Вали Экспорт, получала сильные удары током, рискуя умереть[544]; в ходе выступления другого представителя движения, Германа Нитча, один из выступавших протянул кишки ягненка через молнию на своих брюках, а на тушу лилась искусственная кровь[545]. Гюнтер Брус пил мочу, а садомазохистские наклонности четвертого члена группы, Рудольфа Шварцоглера, побуждали его наносить себе увечья, что в конце концов привело к его смерти[546].

Когда Abreaktionspiel (буквально — «игра для снятия напряжения») добралась до Лондона, мероприятие организовывал Густав Мецгер, придумавший технику разбрызгивания кислоты по нейлоновой поверхности, что позволяло создать произведение искусства, которое буквально исчезало на глазах. Мецгер называл

его «саморазрушающимся искусством» — он стремился создавать произведения, которые нельзя было бы подчинить соображениям выгоды и законам капитализма, так как они сами себя разрушали. «Мы хотим памятников Хиросиме, — заявил он, — чтобы материал извивался, корчился, пульсировал от жара… Саморазрушающиеся памятники выражают характерные для нашего времени жестокость, чрезмерную власть, тошноту и непредсказуемость наших социальных систем»[547]. Может показаться, что такого рода темы едва ли воодушевят массовую аудиторию, но Мецгер был учителем Пита Таунсенда, и, когда Таунсенд стал солистом группы The Who, саморазрушение стало элементом выступлений группы — на сцене ее участники разбивали гитары и ломали звукоусилительное оборудование.

На самом деле музыка играла ключевую роль в проникновении богемного авангарда в массовую культуру. На обложке альбома «Битлз» 1967 года «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band», дизайн для которой придумал популярный художник Питер Блейк, галлюциногенные образы соседствуют с изображениями знаменитых богемных художников прошлого и современности, таких как Берроуз и Эдгар Аллан По. Песни были подобраны так, чтобы создавалось впечатление стирания границы между поп-музыкой и искусством. Другие музыканты последовали их примеру: так, Джордж Мелли полагал, что «A Whiter Shade of Pale», хит группы Procul Harum 1967 года, «обладает тем же опасным и соблазнительным обаянием, что и „Искусственный рай“ Бодлера»[548].

В середине 1970-х годов панки, как «Молодая Франция» в 1830-е годы, обнаружили, что популярная пресса и телевидение увлеченно рассказывают об их нигилистической философии. Правда, как правило, в негативном ключе, но тем убедительнее панки выглядели в качестве самого молодого поколения бунтующей молодежи. Панк был «праздником угнетенных», устроенным «подростками, которые меняли свою жизнь за счет характерных для поп-культуры актов трансформации, прибегая к странной одежде, комичным псевдонимам и амфетаминам»[549]. Живя среди наркотического дурмана, ругательств, плевков и рвоты, они черпали материал не только у Рембо, Мао и ситуационистов, но также из порнографии, комиксов и таблоидов. Панк «с его разноголосицей элементов, заимствованных у предшествующих поколений молодежи, из одежды для секса и фетиша, из городского упадка и экстремистской политики» предвосхитил «сразу многое: городской примитивизм, дешевую одежду из секонд-хенда, фрагментарность восприятия в обществе со все ускоряющимся

ритмом жизни, которое поглощало информацию из СМИ, стремление смотреть на тело как на клубок смыслов»[550].

Однако по обе стороны Атлантики, в условиях скупой и жесткой политики Рейгана и Тэтчер, этот вопль гнева удивительно легко прижился; культурный нигилизм богемы можно было без особого труда приспособить для выражения морального нигилизма капиталистической экономики. «Юбилей» Дерека Джармена был данью авангарда панк-культуре в ее наиболее мятежном и разрушительном проявлении, но уже меньше чем через десять лет в фильме «Отчаянно ищу Сьюзен» была предложена ее смягченная юмором и не содержащая в себе ничего пугающего версия.

Поток произведений во всех видах искусств, выставляющий богемный образ жизни в героическом, романтическом или ужасающем свете, никогда не иссякал. Такая богемизация массовой культуры оказывала смешанный эффект как на культуру в целом, так и на мораль и этикет. Хиппи 1960-х годов, панки 1970-х, новые романтики 1980-х, представители фетишистской моды и квир-культуры были богемой, только назывались иначе. Они были инакомыслящими и бунтарями, но очень быстро становились частью рыночной культуры.

Историческая богема тоже пользовалась большой популярностью. Такие фильмы, как «Генри и Джун», мрачная история любви Генри Миллера и Анаис Нин, и «Квартет», экранизация романа Джин Рис о ее отношениях с Фордом Мэдоксом Фордом и его женой Стеллой Боуэн, положили начало возрождению богемной моды 1980-х и роскошного ретрошика в 1990-е, с велюром, бисером и атласом. В 1996 году журнал Elle предсказывал, что осенью в моду войдет новый богемный стиль. «Главное — цвет и текстура, важно, чтобы детали не перекрикивали друг друга, а изящно спорили… Возможны вариации от хиппи 70-х до стиля в духе рынка Портобелло 90-х». В 1998 году стиль хиппи снова вошел в моду среди «любителей бохо с кредитными картами», а в газете Evening Standard появился обзор магазинов, где можно приобрести ретроодежду стоимостью до пятнадцати тысяч фунтов за вещь. Мода, родившаяся из сочетания бедности и изобретательности, достигла апофеоза в лондонском магазине Voyage, который некоторое время допускал в число своих заказчиков очень узкий круг лиц, и ходили слухи, что Мадонне было отказано в членской карточке. Но бохо-шик присутствовал в любом сетевом магазине в центре города. Даже стиль защитников окружающей среды мог стать массовым. Возможно, облик британских «крастиз» с высохшей рвотой на джемпере до сих пор повергает англичан из среднего класса в

ужас, но вот адепты нью-эйдж с их высветленными дредами разной длины, свитерами ручной вязки, армейскими брюками и аксессуарами в стиле хиппи уже повлияли на законодателей моды. В 1997 году, когда Дэниэл Хупер по прозвищу «Свомпи» («Болотный»), протестовавший против строительства дорог, воспринимался уже как герой мейнстримной культуры, солидная воскресная газета, лишь отчасти иронизируя, обещала читателям: «Вы тоже можете стать похожим на Свомпи… не препятствуя строительству ни одной дороги», — и рассуждала, как создать стиль, в котором «не было ничего случайного»:

> «Опытный активист утверждает: „В этих кругах развито чувство общности, и думаю, что одежда — важный знак преемственности среди активистов“. Стиль Свомпи предполагает дреды, пирсинг в самых неожиданных местах (чаще всего это язык, нос, подбородок, губы и брови), надетые друг на друга вязаные свитера и армейские брюки, заправленные в ботинки или высокие сапоги.
>
> Сверьтесь с информацией о моде на текущий год, и вы увидите, что все эти элементы популярны в этом сезоне. Все… носят пирсинг. Многие бренды уличной моды выпускают брюки в армейском стиле»[551].

Однако не менее важен был отказ от многочисленных правил в одежде, некогда предписывавших буржуазии носить строго определенный костюм. Небрежная, непринужденная одежда перестала быть приметой богемы. Исчезло (по крайней мере, до определенной степени) само понятие «правильности» в одежде[552].

Усвоила богемные тенденции и популярная литература. Так, по мнению Джулиана Сталлабрасса, образы мрачной, развращенной городской среды и антиутопические настроения, характерные для романов киберпанка, которые вышли по следам «Нейроманта» Уильяма Гибсона, ставшего «культовой классикой», обедняли бунт богемы и сводили его к техницистскому фатализму[553], представляя публике «суррогат богемы с ее духом отчужденности, господствующим в сетевых магазинах». Типичный сюжет был следующим:

> «Склонный к саморазрушению, но восприимчивый молодой герой на фоне городских пейзажей/роскошных элитных кварталов/причудливых космических станций среди гротескных причесок/одежды/самоистязаний/рок-музыки/эротических хобби/синтетических наркотиков/

электронных устройств… в конце концов связывается с [бунтарями], предлагающими в качестве альтернативы не общинность/социализм/традиционные ценности/ мистическое видение, а высшее приятие жизни, способность плыть по течению»[554].

В жизни, как и в киберпространстве, наркотики, некогда служившие средством достижения необычного, даже опасного состояния сознания, которое затем можно было бы переплавить в произведение искусства, широко использовались в развлекательных целях. Кроме того, распространенное в богемной среде убеждение (заимствованное из популярного психоанализа), что подлинная жизнь заключается в сексуальном удовлетворении, теперь принималось как данность. Даже гомосексуальные отношения все чаще трактовались как выбор определенного образа жизни, а не как нечто предопределенное, тогда как фетишистские извращения стали главным источником вдохновения популярной моды[555].

Маркетологи не отставали, продавая не только богемный стиль, но и богемное мировоззрение. Как показывали их исследования, молодежь «не боялась быть другой». Она предпочитала андрогинность, отказывалась от традиционных гендерных ролей и отвергала «приверженность авторитету, строгие правила, безопасность и ограниченность… „нарушение нормы“ стало для многих молодых людей характерным стилем, который помогал им в мире, лишенном четких ориентиров». Непонятно было, идет ли речь о проявлении характерного для рубежа веков декадентства или молодежь в массе своей действительно приветствовала «крах тирании нормальности»[556]. Так или иначе, в рекламе таких повседневных товаров, как пиво или джинсы, могли использоваться броские образы из садомазохистской, трансвеститской и любой другой яркой городской субкультуры.

Одним из ингредиентов этого коктейля была слава. Такое положение вещей восходило к 1960-м годам, когда Энди Уорхол и его «Фабрика» перекинули мост между богемными эксцессами и «радикальным шиком». Так и вышло, что если раньше слово «богема» подразумевало фанатическую преданность искусству и стремление художника, отвергающего житейские компромиссы, к подлинному бытию, то теперь его использовали по отношению к тем, кто был без сомнения привлекателен, но не подходил под стандарты Голливуда или рок-культуры. Когда-то оно относилось к творческому полусвету, а теперь стало атрибутом неординарных знаменитостей. У актера Дэниэла Дэй-Льюиса

были богемные черты. Фредди Меркьюри и группа Queen считались «последними представителями богемы», а одним из их самых громких хитов была песня «Bohemian Rhapsody». Жизни Патти Смит, по мнению The Guardian, были «присущи трагичность и романтизм, столь характерные для богемной легенды»[557]. Режиссер Джим Джармуш принадлежал к богеме, потому что был достаточно ярким, был апатичным, в отличие от «не в меру красноречивых карьеристов», потому что не хотел снимать бессмысленные фильмы и, наконец, потому что, преждевременно поседев, он одевался в черное, «подчеркивая свою связь с черно-белым, хипстерским кино», но — и это важно — оставался при этом самим собой: «У меня не крашеные волосы. Это их природный цвет»[558].

Все названные выше знаменитости не воспринимались как «Другие» или как противоположность буржуа. Это было невозможно, потому что настороженный, авторитарный, консервативный буржуа ушел в прошлое, вместе со своим антагонистом. Привлекательность богемных героев 1990-х годов крылась в том, что их образ и их путь к успеху слегка отступал от шаблона; они были более модной и современной версией идеала, которому поклонялись миллионы.

В Ноттинг-Хилле 1960-х и 1970-х годов художник Дэвид Хокни и модельер Оззи Кларк жили по соседству с афрокарибскими революционерами, поблизости от домов, превращенных в сквоты радикалами-трансвеститами, а местные ситуационисты испещряли стены, тянувшиеся вдоль железных дорог, анархистскими призывами с оружием в руках протестовать против общества спектакля и агрессивного повседневного потребительства. Таким район был показан в фильме Николаса Роуга «Представление» с Миком Джаггером, Джеймсом Фоксом и Анитой Палленберг в главных ролях, психоделической фантазии, в которой андеграундная эстетика хиппи жила бок о бок с преступным миром, а хиппи и политические активисты бродили среди туристов между переполненных прилавков Портобелло-роуд.

К 1998 году облупившуюся штукатурку покрыли ослепительно белой или кремовой краской, многие сквоты перешли в собственность платежеспособной аудитории, за счет которой осуществлялась джентрификация, и этот район стал самым модным в Лондоне, так как здесь обитала столичная медийная элита[559]. Он также запечатлен в фильме «Ноттинг-Хилл» — легкой романтической комедии, действие которой разворачивается в псевдобогемной среде эксцентричных неудачников. Неоднозначный британский политик Питер

Мандельсон — «князь тьмы» и «мастер плетения слухов», которого обвиняли в том, что он вытравляет из Лейбористской партии социализм и подстраивает ее идеологию под средний класс, — некоторое время жил в этом квартале, переездом туда словно бы демонстрируя, «каким богемным радикалом по натуре он является, настоящим мятежником против общественных условностей, а не старым занудой-леваком, не умеющим развлекаться»[560]. Близость Мандельсона к власти означала, что хозяйки салонов, медиамагнаты и завсегдатаи кафе, с которыми он водил дружбу во внеслужебное время, никак не могли, как он, вероятно, полагал, иметь что-то общее с оппозицией. Важно, что он, по-видимому, считал их, а может быть, и себя современной «золотой богемой». Употребление эпитета «богемный» по отношению к политику-карьеристу, который стремится к повышению своего престижа в обществе, показывает, какие изменения претерпел этот миф.

Подобные тенденции породили новые эпитафии богеме, с той разницей, что теперь в ее кончине обвиняли не социально развитое государство, а массовую культуру. Критик Тим Хилтон, например, поставил вопрос так: «Возможна ли постмодернистская богема?» И без колебаний ответил на собственный вопрос отрицательно: «Конечно, нет! <…> Богема уже почти вымерла, почти даже и не оплаканная и без некролога… где молодая богема? <…> Все потонуло в молодежной культуре, не отличающей искусства от развлечения»[561].

Но, в то время как богемный миф завернули в яркую обертку, сделав его привлекательным для массового потребителя, массовая публика все больше жаждала высокого искусства. Внутри массовой культуры тесно. Мир день ото дня пропитывается ее эстетикой. Однако ее зрелищные, звуковые и в целом чувственно воспринимаемые аспекты в действительности не сводятся к поп-культуре. Массовая культура — это не только мыльные оперы и таблоиды, поп-музыка и футбол: она выходит за эти рамки и популяризирует исторический авангард. Репродукциями картин импрессионистов украшены миллионы обоев в гостиных, календарей, поздравительных открыток и коробок с печеньем. У каждого события — свое музыкальное сопровождение: в магазине здорового питания звучат «Времена года» Вивальди, в книжной лавке — Моцарт, ария из «Лакме» сопровождает рекламу British Airways, а концерт для виолончели Элгара или «Casta Diva» Беллини — машину последней модели. Нас атакуют визуальные образы, в рекламе обыгрывается Караваджо или Магритт, мы поглощаем сюжеты, захватывающие впечатления, танцы, драму, международные сплетни, кровь и

эротику. Этот культурный взрыв задевает и высокие формы культуры, которые часто осуждаются как чрезмерно элитарные: самый известный пример — ария «Nessun Dorma» из оперы Пуччини «Турандот», которая, когда ее выбрали в качестве музыкальной заставки чемпионата мира по футболу в 1990 году, заняла первые строчки рейтингов. За последние годы число любителей оперы выросло, а в 1998 году издатели сообщили, что «рост популярности более интеллектуальной литературы… стимулировало развитие читательских кружков, где люди собираются, чтобы обсудить прочитанные за неделю книги». Издатели давно знали о «„популярности читательских кружков, но их количество увеличилось… Мы должны были принять во внимание их существенную роль“»[562].

Даже самое смелое авангардное искусство в столице становилось достоянием масс. Например, в новых лондонских клубах экспериментальное искусство соседствовало с общедоступным, перформанс — с поп-культурой. В клубе Plunge богемные посетители свешивались с потолка, двенадцатифутовая богиня плодородия нависала над друидами и танцовщицами в костюмах с блестками, а шестьсот гостей плясали под первобытную музыку[563]. Театр Oval, расположенный на юге Лондона, провел ряд мероприятий для фланеров. Поэтесса Сара-Джейн Ловетт ежемесячно устраивала богемные встречи клубе Groucho Club, а в арт-клуб Джибби Бин мог прийти каждый, что хотел послушать музыку, стихи или посмотреть показ мод. Через тридцать лет после Международного фестиваля поэзии 1965 года, инициатором которого он был, Майк Хоровиц организовал Поэтическую олимпиаду, и, как с воодушевлением заявил один журналист, «словесные мероприятия, салоны, художественные выставки и галереи вновь становятся самыми захватывающими событиями». Новые битники, перформансы, поэтические чтения и галереи наводнили Лондон и ближние к нему графства; высокая культура превращалась в разновидность досуга для тех, кому меньше тридцати пяти[564].

Авангардное искусство оказалось вовлечено и в некоторые из наиболее острых политических конфликтов 1980-х и 1990-х годов. В 1983 году в Гринэм-Коммон протестующие феминистки, разбившие лагерь рядом с военной базой, создавали произведения искусства, в том числе с использованием пропитанных кровью тампонов (несколькими годами раньше панк-музыкант Сид Вишес носил такой в петлице) и других символов женского начала, которые развешивались на проволочном заборе, тянувшемся по периметру базы. Представители нью-эйдж в Британии эпохи Тэтчер вернулись к

внепарламентскому протесту и непосредственным действиям, создали даже целую альтернативную культуру с собственными художественными практиками и эстетикой, избрав образ жизни, который, с его фестивалями и рынками, представлял собой карнавальную, антиавторитарную и самодостаточную альтернативу с сильным эстетическим элементом[565]. В Лейтоне, на востоке Лондона, участники кампании против расширения автомагистрали в попытке предотвратить разрушение улиц сочетали искусство и протест. Настенная живопись, скульптуры на обочинах и макеты, воссоздающие интерьеры снесенных домов, — их украшали стихи Уолта Уитмена, — стилизация «Танца» Матисса, импровизированные святилища, сконструированные из того, что уцелело после сноса, — все это стало частями акции протеста[566].

Размышляя об искусстве «слэкеров», Ян Банковски указывал на его связь с дадаизмом. Эти связи прослеживались в инсталляциях, в которых осколки повседневности представали в виде «внешне беспорядочного скопления случайных вещей, ненужных безделушек и личных сувениров», так что «сквозь трещины проступала безумная текстура с богемным колоритом»[567]. Ричард Линклейтер, в своем фильме «Халявщик» изобразивший богемную жизнь студентов, которые остались в городе Остин (Техас) после окончания университета, отметил: «Здесь есть родство с прежней богемой: желание сохранить индивидуальность, оказать сопротивление давлению общества, сформулировать собственный кодекс чести и проводить время в свое удовольствие»[568].

Поэтому в массовую культуру не просто просочились атрибуты богемной жизни. Стремление богемы бросать вызов условностям, в свою очередь, оказало на нее воздействие, изменив глубоко укоренившиеся представления. Когда в Германии разрешили не закрывать бары и кафе в ночные часы, прежние, университетские формы студенческой богемной жизни уступили место привычкам, более отвечающим современности. Мир серьезного образования и серьезной карьеры стал казаться некоторым бессмысленным в условиях, когда работу уже трудно было назвать стабильной или надежной. Богемный бар представлял собой альтернативу для едва сводящего концы с концами поколения, немецкого варианта того, что в Америке называлось «поколением X»[569].

Это лишь неизбежно беглый и неполный обзор того, как развивалась массовая культура на протяжении последних сорока лет. В 1980-е годы широкое распространение получил термин «постмодернизм»[570], появившийся отчасти в попытке объяснить

это развитие. Как и сама идея богемы, постмодернизм был широкой концепцией. Многие явления, которые некогда нарекли «богемными», теперь получили название постмодернистских — например, эстетические эксперименты, подразумевающие смешение высоких и низких форм. Постмодернистским считается и расщепление монолитных классов на отдельные группы с разнообразными моральными принципами и культурными предпочтениями; постмодерну принадлежит и убеждение, что центра больше нет, так как нет господствующей идеологии (кроме идеологии глобального рынка, которой присуща фрагментарность).

Однако, если богема была лишь описательным понятием, постмодернизм делал развернутые теоретические заявления, стремясь дать некоторые объяснения странностям современной культуры и морали — сфере, где господствовали средства массовой информации. Некоторые с восторгом приветствовали мир постмодерна и с энтузиазмом принимались его исследовать, другие говорили о нем так, что это заставляло вспомнить ностальгию и пессимизм прежних поколений богемных диссидентов. И в богемных кругах, и в культуре постмодерна большую значимость имели такие свойства, как утрата политической заинтересованности, проникновение эстетики во все сферы жизни, отрицание абсолютных суждений и ценностей в пользу относительных. Поэтому теории постмодерна могут пролить свет на популяризацию богемы и ее проникновение в массовую культуру и на возможные последствия этого процесса.

Дизайнер: Анастасия Тугова.
Фотограф: Анастасия Тугова.
Модель: Эльвина Гареева.

Глава 15. Богема постмодерна

…Атмосфера… так насыщена… миражами, иллюзиями цветущей культуры будущего, которое приходит внезапно и вопреки всему.

Вальтер Беньямин. Императорская панорама. Путешествие по германской инфляции[571]

Богема возникла из духа противоречия давлению буржуазного авторитета. Она показала всему западному миру, как можно жить вне рамок, и особенно важную историческую роль играла во Франции и Германии XIX века, где еще не упрочилась парламентская демократия. Но к этому ее значение не сводилось. Это была отдельная вселенная. Богема позиционировала себя и как полную противоположность буржуазному обществу, пространство политического протеста против авторитарной власти государства, и как средоточие эстетических ценностей, противостоящих филистерству. Она была «Другим» по отношению к буржуазному обществу, точнее, она прямо говорила обо всем, что скрывал и подавлял буржуазный порядок. В этом смысле она являла образ утопии.

Как «Другой» по отношению к буржуазному обществу, богема включала в себя элементы карнавала, восстанавливая в правах низкое, сексуальную неумеренность, беспорядок и презрение власти и авторитета. Традиционный карнавал одновременно переворачивал общественные устои и служил укреплению порядка[572], поскольку это был бунт в рамках дозволенного. Но даже санкционированный бунт подразумевал выход за пределы нормы, поскольку, признавая, что мир состоит из противоположностей, он стирал между ними границы, становясь иной формой реальности. Именно карнавальный аспект богемной среды имел в виду Эрих Мюзам, когда говорил о берлинском Cafe des Westens как «месте встреч свободных духом», где представители богемы собирались в атмосфере, в которой работа *становилась* игрой. Участники этих встреч превращали дискуссию в интеллектуальную эквилибристику, когда «ум обретал пластичность и можно было без труда лепить и формовать мысль»[573]. В карнавальном мире богемы традиционные разделения, характерные для буржуазного общества, были

перевернуты.

Это нашло отражение в работах авангардных художников из числа богемы. Так, сюрреализм и экспрессионизм «переняли и переосмыслили многое из того, что было характерно для карнавала: выворачивание понятий наизнанку, гротескную телесность, праздную двусмысленность и выход за пределы нормы»[574]. В своей жизни и в своем искусстве богема переплетала высокое с низким и соединяла два аспекта жизни, исключенных или оттесненных на периферию буржуазной идеологией: с одной стороны, телесный низ, с другой — духовную сферу искусства, наделявшую жизнь в секуляризованном мире смыслом.

Богема XIX и начала XX века — противостоявшая режиму Второй империи «Молодая Франция» и ницшеанцы в Германии эпохи Вильгельма — жила в эпоху серьезных перемен, связанных с индустриализацией западного общества, которую обобщенно называют эпохой модерности. Богемные художники вынужденно адаптировались к новому миру: к странному, завораживающему и пугающему городскому сообществу. Они боролись против общества, в котором были сильны властные отношения и жестоко насаждались общественные нормы. К этому периоду развития индустриального капитализма относится и становление богемного мифа.

Искусство модернизма возникло как реакция на этот мир, попытка осмыслить и понять его. Модернизм и авангард были тесно связаны с богемой, хотя и неравнозначны ей. Процветанию эстетической смелости и эксперимента — накладывавшим отпечаток и на жизнь художников — способствовали, как принято считать, три фактора, присущие этой эпохе: сохранение у правящего класса некоторых аристократических черт; нестабильность политической ситуации, по-прежнему позволявшая надеяться на радикальные изменения; технологические новшества, тогда еще обладавшие огромной ценностью. Модернизм располагал возможностью исследовать противоречия этого достаточно длительного периода, когда между изобретениями, политикой и властью не было синхронности[575].

Модернисты, авангардисты и богема по-разному осмысляли происходящие процессы. Художники преобразовывали искусство, внедряя в него новые технологии. Иногда они достигали этого, придумывая новые формы, такие как кино и фотомонтаж, иногда — за счет того, что в своих музыкальных произведениях и произведениях изящного искусства подражали визуальным или аудиальным эффектам новых технологий, иногда — пытаясь при

помощи письма зафиксировать опыт бурной жизни в современном мегаполисе, с его зыбкостью и изменчивостью, хаотичностью и лихорадочностью ритмов.

В политическом плане богема, как правило, склонялась к утопическим системам и радикальной оппозиционности. Ее целью было полное преобразование общества, а не постепенный политический прогресс. Поэтому революционный вызов, который она бросала социальным привилегиям, догме и консерватизму, выполнял символическую функцию[576]; шокирующие поступки и образ жизни, идущий вразрез с общепринятыми правилами, служили ей оружием.

После Второй мировой войны ситуация стабилизировалась. На Западе прочно утвердились капиталистические демократии, а на Востоке революционные мечты разбились о реальность тоталитаризма. Суровый период холодной войны лишил модернизм его жизненной силы. Однако в 1960-е годы политические ледники начали таять, и социальные и экономические изменения 1970–1980-х годов сделали возможным рождение постмодернизма[577].

Культурные перемены, объединенные под общим названием постмодернизма, подвергались анализу как с консервативной, так и с радикальной точки зрения. Рассматривая молодежные движения 1960-х годов, Бернис Мартин утверждала, что их влияние привело не только к эстетической, но и к моральной трансформации. Такие романтические ценности контркультуры, как чувственность, отсутствие ограничений и определенности, текучесть, — были усвоены массовой культурой и, с точки зрения Мартин, значительно изменили западное общество к худшему, привив ему нарциссизм и потворство своим желаниям.

Перри Андерсон, занимающий другую политическую позицию, пришел к схожим выводам. Капитализм, система по определению аморальная, изначально черпал моральный авторитет в ценностях, существовавших до буржуазного общества, опираясь на религию или аристократические теории существующей между разными классами взаимной ответственности. К 1970-м годам эта классическая буржуазия практически вымерла. Многонациональные компании, стиравшие границы между странами, и безликость финансовых рынков подорвали традиционные формы самоопределения и самовыражения социальных классов.

Больше не существовало четко определенного класса буржуазии, стремившейся к аристократическому образу жизни, скорее наблюдался обратный процесс — то, что Андерсон презрительно охарактеризовал как encanaillement (огрубление)

господствующих классов. По мере того как росло денежное неравенство, представители нового сверхбогатого класса чаще все более явственно менялись: «принцессы-старлетки и хамоватые президенты, сдача на ночь официальных резиденций и черный пиар, диснеификация протокола и тарантинизация практик»[578]. Однако в то время как они потакали своим плутократическим вкусам, приобретая частные самолеты и бриллиантовые колье за тридцать девять миллионов долларов, эти предметы соседствовали в списке их покупок с полотнами Джексона Поллока и рваными джинсами от Gucci, в соответствии с предпочтениями клиентов стилизованными под хиппи. Иными словами, новые плутократы переняли как характерные богемные вкусы, так и интерес к популярной культуре, который отчасти тоже можно назвать богемным.

В то же время, по мысли Андерсона, традиционное официальное искусство и буржуазные каноны хорошего академического вкуса в живописи и литературе исчезли, так что консервативной эстетики, против которой бунтовали представители богемы и/или авангарда, больше не существовало. Рынок и визуальная культура общества потребления стали общедоступными. Андерсон приветствовал эту плебеизацию в той мере, в какой она была сопряжена с ростом грамотности, ослаблением авторитетов и снижением значимости доставшегося по наследству состояния и социального статуса, но полагал, что она при этом вылилась в подавление культурной оппозиции. Ведь когда культ знаменитостей вытесняет аристократию, с одной стороны, и славу, заслуженную талантом, — с другой, а массовая культура торжествует над высоким искусством, возможность культурного бунта пропадает — из-за «подавления любой категории иного в коллективном воображаемом»[579]. При этом с социальной точки зрения, как отмечает Бернис Мартин, «авторитету редко удается узаконить себя, прибегнув к прежнему языку авторитета как такового, — это он может сделать лишь посредством популистской и опровергающей иерархию риторики»[580].

В противовес этому пессимистическому анализу звучали мнения, что постмодерн/постмодернизм пошатнул позиции «великих нарративов» западноевропейского Просвещения, под которыми подразумевались теории — в особенности марксизм, — претендующие на объяснение всех граней опыта. Его следовало приветствовать, потому что он ослабил традиционные иерархические отношения и позволил тем, кто на протяжении истории ущемлялся, — женщинам, различным меньшинствам, неевропейцам — выйти на мировую арену, получить культурное

и, как предполагалось, политическое признание.

В частности, утверждалось, что постмодернизм уничтожил традиционное разграничение высокого искусства и массовой культуры. Дело было не в том, что массовая культура поглотила высокое искусство, — скорее стерлись границы между ними. Это означало, что вкусам большинства уже не требовалось оставаться в тени, и стало возможным дистанцироваться от того, что казалось элитизмом марксистов, например Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера.

Адорно считал, что экспериментальное искусство может выполнять революционную функцию, что авангард ушел от доминирующей идеологии и создал собственную базу для сопротивления. Массовая культура, наоборот, представляла собой новый опиум для народа, подавляя инакомыслие и обслуживая потребности капиталистического империализма. Но с 1960-х и 1970-х годов между теоретиками культуры не было согласия. Они продолжали утверждать, что враждебность к массовой культуре с ее коварными претензиями на идеологическое господство заслонила от левых сторонников элитизма как доставляемое ею удовольствие, так и ее близость к жизни людей, и свидетельствовала о презрении к тем самым «массам», политическими единомышленниками которых эти сторонники себя считали[581].

Эти более оптимистично настроенные теоретики подчеркивали изобретательность, с которой современная публика использует и оспаривает массовую культуру. Некоторые даже утверждали, что «популярная культура — всегда культура конфликта, она всегда подразумевает борьбу за производство социальных смыслов в интересах тех, кто занимает подчиненное положение, смыслов, не совпадающих с господствующей идеологией». Согласно этой точке зрения, популярная культура внутренне революционна, тогда как концепции Адорно и Хоркхаймера «не оставляли места практикам сопротивления или уклонения»[582]. Такой ход мыслей тоже страдал схематизмом и оказывался всего лишь полной противоположностью взглядам Адорно, сводя высокую культуру *исключительно* к элитизму. «Глубокие, сложно сконструированные тексты [высокого искусства] …ориентированы на узкую аудиторию и узкие социальные смыслы», тогда как популярной культурой следует восхищаться именно потому, что она «безвкусна и вульгарна, ведь вкус — это социальный контроль и классовые интересы, маскирующиеся под естественное более тонкое восприятие»[583].

Адорно полагал, что Голливуд и «улица жестяных сковородок» (Tin Pan Alley — такое обобщенное название

получила американская индустрия легкой, развлекательной музыки. — *Прим. пер.*) вводят «массы» в заблуждение, внушают им «ложное сознание». Культурные популисты громогласно отвергли саму идею ложного сознания, однако в конечном счете оказались такими же поборниками элитизма, как и Адорно. Первый их довод гласил, что большинству действительно попросту не хватает ума для понимания «сложно сконструированных текстов» высокой культуры. Кроме того, они вытащили на свет «ложное сознание», когда обвинили предполагаемую элиту в претенциозном снобизме, утверждая, что, отдает ли она предпочтение высокому искусству из стремления к эстетической дискриминации или в силу естественной склонности, продиктовано оно на самом деле «классовым интересом»[584]. Этот аргумент плохо сочетается и с мыслью об исчезновении границы между высокой и массовой культурами.

Однако культурный популизм возник как попытка расширить критерии, определяющие, что следует считать значимым с эстетической и худо- жественной точки зрения. Радикальные теоретики культуры в 1970-е годы отвергли маскулинную и западноевропейскую ориентацию классического художественного и литературного канона, обосновывая право на существование рабочего, народного, женского и негритянского альтернативного искусства, равно как и массовой культуры. Поступая таким образом, они по иронии судьбы воспроизводили вкусы богемного авангарда более ранней эпохи. Джон Фиске, например, высказал мнение, что популярная культура «предельно уменьшает различие между текстом и жизнью». Будучи «культурой, ориентированной на процесс и практики», поп-культура уничтожает «различие между эстетическим и повседневным», в то время как «буржуазная, высоколобая» культура, ориентированная на текст и игру, увеличивает разрыв между искусством и жизнью[585]. В этом отношении культурный популизм возрождал интерес богемы к народной культуре, стремление авангардистов приблизить искусство к жизни и жажду карнавала.

Но карнавал, к которому стремился богемный авангард, воспринимался как часть полного преобразования существующего положения дел. В основе его лежала убежденность в возможности альтернативы, какой бы она ни представлялась. Сегодня же главный недостаток культурного популизма заключается не в том, что он отказывается верить в подлинность наслаждения, доставляемого высокой культурой, а в том, что, как бы горячо теоретики ни отстаивали радикальный потенциал массовой культуры, они неизменно описывали мир, в котором несогласие

принимает форму ухода в себя, а не открытого противостояния. Мишель де Серто, например, убедительно показал, что подавляемые всегда сопротивлялись, вторгались во владения тех, кто определял господствующую культуру, и приспосабливали ее для своих целей[586]. Однако он описал это как новую форму внутренней эмиграции народов, которые завоевали колонизаторы. В мире, скорее вывернутом наизнанку, чем перевернувшемся с ног на голову, на смену «революции» и «преобразованию» пришли «сопротивление» и «нарушение». Это мир, где знамена протеста развеваются открыто, а неоднозначное отношение к проблемам личной и повседневной жизни ставит под вопрос буржуазные традиции, которые в любом случае отмирают. Но в то же время это мир, где безличные властные структуры глобальной экономики никогда не подвергаются сомнению. Вместо этого они принимаются — как неизбежное или с одобрением.

Те, кто занимает подобную позицию, слишком покладисто относятся к торжеству гедонизма и, по-видимому, не сознают, что индивидуальному выбору в частной жизни сопутствует все более ощутимая нехватка демократии. Существует реальная опасность, что, когда индивидуальные личностные свободы воспринимаются как данность, а гражданские и политические права, с которыми они некогда шли рука об руку, терпят крах, они становятся уязвимы для других, более агрессивных форм мировоззрения. Религиозные фундаменталисты, например, предлагают определенные моральные и культурные ценности, категорически отвергающие массовую культуру, для которой, с ее культом потребления и знаменитостей, все средства хороши. Они особенно привлекают группы, которым, как молодежи в развивающихся странах, бедность преградила путь к возможности удовлетворять свои непомерно разросшиеся желания, хотя чувство удовлетворения все более притупляется.

Таким образом, излишне оптимистичные культурные теоретики[587], преувеличивая революционный потенциал массовой культуры, упраздняют интеллектуальную ответственность. Прежде всего, они мало задумываются о том, что означало бы господство массовой культуры во всем мире, которое бы разрушило все не-западные культурные системы. Во-вторых, в своих доводах они не учитывают, что сводить протест *к* массовой культуре — значит гротескно сужать границы дозволенной полемики в политической обстановке, в которой игнорируются гражданские права и в которой несостоятельные формы демократии повлекли за собой лишь разочарование и повсеместное безразличие.

Encanaillement — утрата почтительности к авторитетам и гораздо более вольное обращение с ними, приравниваемое некоторыми к грубости, — утрата *внешнего* уважения к власти, которому якобы способствовала массовая культура и о котором отрицательно высказывается Бернис Мартин, — явление в любом случае весьма поверхностное. То, что сегодня мы приберегаем свои восторги для футболистов и супермоделей, а не для герцогов и герцогинь, может убеждать нас в собственной демократичности, но на самом деле таланты или красота, которым мы поклоняемся, тоже отчасти передаются по наследству и по схожим причинам становятся предметом восхищения и сплетен. Обращаться к своему начальнику — или к президенту Соединенных Штатов — по имени может показаться проявлением демократии, но за этим бодрым равноправием таятся, не ослабляя своей хватки, прежние формы покорности и подобострастия. В действительности, пользуясь поверхностной возможностью называть других просто по имени и делая вид, что каждый из нас волен сам выбрать свою судьбу, мы скрываем вопиющее и продолжающее усугубляться социальное и экономическое неравенство. Если какой-то социальный феномен и заслуживает, чтобы его называли ложным сознанием, то именно этот.

Художественные и литературные дарования, которые так ценила богема, тоже не вознаграждаются теперь более справедливо, нежели в 1830-е годы. Британские писатели 1940-х годов, опасавшиеся, что нацеленная на социальное обеспечение государственная система чревата бюрократизацией искусства, явно не ожидали от этой системы развития высшего образования, издательского дела и СМИ, которым ознаменовался ранний послевоенный период. Благодаря этим возможностям материальное положение художников, писателей и специалистов в смежных с искусством областях стабилизировалось. Но нефтяной кризис, стагфляция, экономический спад, краткосрочные контракты и ухудшение условий в 1970-е и 1980-е годы привели к тому, что работники культурной и интеллектуальной сферы вновь остались без постоянной работы. Уже в 1982 году новые выпускники вступали в недружелюбный мир, чувствуя себя совершенно обособленными от традиционной университетской элиты, и казалось вполне возможным, что «быстрое распространение высшего образования, за которым последовали экономический кризис, сокращение количества рабочих мест и безработица среди выпускников, создало все традиционные условия для бунта среди интеллектуалов»[588].

Многие интеллигенты, профессионалы медийной сферы и

культурной индустрии оказались в плену у ограничений рынка, так как права трудящихся повсеместно игнорировались, чтобы вывести экономику из-под государственного контроля и сделать ее более гибкой. Перемены в музыкальной индустрии, СМИ и издательском деле вызвали ощущение нестабильности и тревоги. Так, например, один автор оценивает положение в издательской индустрии на рубеже XX–XXI веков: «Из-за постоянных объединений, реорганизаций и рационализаций в издательской сфере год от года растет число относительно известных (а иногда — очень известных) писателей, которые теперь не могут найти того, кто бы согласился их издать». «Краткосрочные планы заражают современное издательское дело»: новых писателей и отдельных литературных знаменитостей заманивают с преувеличенным усердием, тогда как «талантливые, но плохо продающиеся» литераторы с опытом никому не нужны[589]. Классические дирижеры и музыканты также с беспокойством наблюдали за коммерциализацией музыки, потому что, как им казалось, популярные компиляции классики вытеснили интерес к полноценным концертам и записям менее известных композиций.

Возможно, что, если такой упадок демократических институтов приведет к образованию люмпен-интеллигенции вроде той, что была в XIX веке, появятся предпосылки для возрождения традиционных богемных контркультур. Но когда, перебирая в шкафу поношенные маскарадные костюмы культуры, мы обнаружим в глубине богемный наряд, это старомодное одеяние может показаться нам слишком причудливым, чтобы в него облечься. Хотя он еще хранит очарование старины, его следует сдать — как это давно уже предрекали — в музей идей, куда после смерти попадают все благие культурные явления. Несмотря на цикличность вечных возвращений — характерных как для социально-экономической и политической сфер, так и для моды, — маловероятно, что богемный наряд еще пригодится. Протест должен будет принять иную форму в явно изменившемся культурном пространстве, которое уже нельзя назвать единым и в котором нет четкого противопоставления высокого и низкого, а есть скорее социальная и культурная «многомерность»[590]. Кардинально изменилось и искусство.

Некоторые теоретики постмодерна считают, что социальные связи ослабли и что индивиды теперь присоединяются к переменчивым, непостоянным социальным группам, через которые пытаются определить себя (как диссидентов или иначе) в поисках общности, выражающей не столько «сопротивление посредством ритуалов»[591], сколько «единство посредством ритуалов»[592]. Отказ чаще принимает пассивную, чем активную

форму, — бегства и замкнутости, а не открытой конфронтации[593].

Эта черта тоже удивительным образом согласуется с жизнью тех представителей богемы, которые оставались вечными маргиналами и изгнанниками, стремясь бежать, а не бросаться в бой. Одним из них был доктор Вальтер Зернер, чье имя мелькает в анналах немецкой богемы. Во время Первой мировой войны он помог товарищам уклониться от призыва в армию, а позже сам бежал в Швейцарию «в тот самый день, когда в Cafe des Westens его поджидала полиция с ордером на арест». Там он примкнул к дадаистам.

После окончания войны он постоянно странствовал из одного города в другой:

> «Рим, Генуя, Неаполь, Франкфурт, Вена… его жизнь в точности походила на его рассказы, где кто-то постоянно приезжал и снова пускался в путь, а в промежутке совершал самые странные поступки. Он всегда был открыт безграничным возможностям бытия. Иногда он от заката до рассвета бродил по пристани [какого-то города] и заходил в пустые мюзик-холлы… это был подходящий фон для его восхитительно спонтанных появлений. В последний раз я слышал о нем в 1927 году… Пропасть без вести — это очень на него похоже»[594].

Зернер пропал в Советском Союзе, возможно, в поисках вечно неуловимой богемной утопии.

Этот краткий заключительный эпизод из жизни богемного художника показывает, как богема пыталась совместить несовместимое, избежать выбора между политикой и искусством, жить и тем и другим одновременно. В нем отражена и тяга богемы к необычным переживаниям и местам, оставшимся вне теории и системы, стремление к маргинальному.

Многомерное постмодернистское пространство с его временными группами неожиданным образом напоминает богему, если говорить о смешении искусства и жизни, самоопределения и культуры, бриколажа и авангарда, китча и бунта — или о бунтарском китче. Преисполненная странной эйфории меланхолия постмодернистов, одновременно воспевающих культуру потребления и оплакивающих угасание протеста, также схожа со скорбью тех, кто сокрушается о смерти богемы.

Богемный протест, выражавшийся в «шокирующей новизне», давно потерял способность шокировать. Возможно, именно

поэтому мы не заметили или забыли, как, пока запретные сферы индивидуального опыта становились более приемлемыми, целые области политического изымались из обращения и переходили в ведомство цензуры, в лучшем случае отодвигаясь на периферию, в худшем — оказываясь в полном забвении. Кажется, что политический радикализм совершенно потерялся в эстетическом бунте, охватившем западное общество. Мы живем в барочную эпоху эстетического изобилия и политического удушья — или вакуума.

Это не означает, что исчезло желание изменить общество, как полагали некоторые. Не указывает это и на то, что молодежной культурой движет лишь стремление выделиться, интерес к пустому престижу и моде, лишенный политических мотивов[595]. Необязательно и восклицать с отчаянием, подобно Т. Дж. Кларку: «Если я больше не могу назвать пролетариат своим избранным народом, то по крайней мере капитализм останется для меня сатаной»[596]. Группы и отдельные люди на Западе (не говоря уже об остальном мире — но это другая история) пытаются протестовать и ищут эффективных способов добиться изменений. Густав Мецгер, например, по-прежнему верит, что искусство способно менять восприятие публики и ее взгляд на мир.

С началом нового тысячелетия возникли, по всей видимости, и новые формы протеста — можно вспомнить протесты против Всемирной торговой организации в Сиэтле в 1999 году. Несмотря на некоторую разобщенность и неубедительность, они все же свидетельствовали о появлении новой формы политической организации, поскольку устраивались по всему миру благодаря интернету и электронной почте.

В то же время протесты приняли весьма традиционный и весьма богемный (и явно анархистский) облик зрелищной демонстрации, в которой присутствовали элементы перформанса и театра. В этом плане миф о богеме нельзя назвать ни частью мертвого прошлого, ни отсылкой к будущей утопии. Богемный порыв найдет новые проявления и новые формы, ведь речь, к конце концов, не о том, что постмодернисты называют концом истории, в котором ничто не воспринимается как чуждое и не исключается. Скорее, как полагает Терри Иглтон, мы имеем дело с переходным периодом, таким, когда еще не можем разглядеть источников грядущей истории. Хотя будущих диссидентов, скорее всего, не будут назвать богемой, маловероятно, что когда-либо исчезнет стремление к другой, более подлинной жизни.

Наконец, из поколения в поколение в богемной среде продолжалась борьба между двумя разными и несовместимыми концепциями искусства и его отношения к политическим

изменениям. Существовала позиция «конфликта», в рамках которой культура понималась прежде всего как «средство властного воздействия и/или поле символической борьбы», и «экзистенциалистская» точка зрения, сторонники которой считали, что «культура в первую очередь удовлетворяет универсальную потребность человека в смысле»[597]. Первый взгляд выражен в работах Пьера Бурдьё, и в трактовке поведения богемы, восходящей к его теории, на первый план выдвигается желание выделиться и погоня главным образом за экономической выгодой[598]. И действительно, как я уже сказала, возникновение богемы было реакцией на экономические изменения. Более ницшеанский подход, вдохновленный «Рождением трагедии», признает неизбежность «разрушительности, абсурда, ужаса, горя» в человеческой жизни, но настаивает, что искусство позволило считать эти черты бытия «*эстетически* значимыми и оправданными». Признавая присущие человеческому существованию «экзистенциальные трудности [и усваивая] по отношению к жизни эстетическую позицию, искусство делает жизнь возможной и заставляет ее ценить»[599].

Неоднозначность богемы и двойственность, с которой на нее *всегда* смотрели, отчасти объясняется тем, что она была полем постоянной, но не заканчивавшейся решительным исходом борьбы между двумя различными взглядами на культуру. Экзистенциальная точка зрения могла привести к возведению искусства в статус религии (искусство ради искусства). Сторонники политического утопизма, наоборот, преуменьшали значение искусства и вкуса (сводя их к желанию выделиться). Они не могли принять ни неизбежности страдания, ни тяготения человеческой жизни к незавершенности. Именно об этой незавершенности говорил Вальтер Беньямин: «…Прожитое можно в лучшем случае сравнить с прекрасной статуей, которая потеряла при перевозке все члены и теперь представляет собой не более чем ценный блок, из которого… надлежит высечь облик будущего»[600].

Особенность богемы состояла в том, что она постоянно сталкивала эти противоположности. Богема пыталась (если не всегда на практике, то по крайней мере в теории) преодолеть как вульгарность культурного популизма, так и элитарность трудного искусства. Живописное сравнение Беньямина точно передает суть этой попытки и ее мотивы: неизбежность несовершенства и страдания должна внушить нам ощущение трагизма — и в то же время надежды. Героизм богемных художников заключался в их неизменной верности этому идеалу. Найти им определение оказывалось невозможно потому, что они стремились к утопии.

Библиография

Ades et al. 1995 — Ades D. et al. Art and Power: Europe Under the Dictators, 1930–1945. London: Hayward Gallery, 1995.

Agoult 1927 — Agoult M. d'. Mémoires 1833–1854. Paris: Calmann Levy, 1927.

Aldington 1941 — Aldington R. Life for Life's Sake. New York: Viking, 1941.

Allen 1983 — Allen R. F. Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles. Epping, Essex: Bonher Publishing Co., 1983.

Almeras 1933 — Almeras H. d'. La Littérature au Café Sous le Second Empire // Les Oeuvres Libres, CXXXV. Paris: Fayard, 1933.

Anderson 1930 — Anderson M. My Thirty Years War: An Autobiography. New York: Knopf, 1930.

Anderson 1998 — Anderson P. The Origins of Postmodernism. London: Verso, 1998.

Andrews 1964 — Andrews K. The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford: Clarendon Press, 1964.

Anon. 1832 — Anon. L'Artiste. 1832. September 5.

Aragon 1980 — Aragon L. Paris Peasant. London: Picador, 1980.

Archer-Straw 1994 — Archer-Straw P. Negrophilia: Paris in the 1920s: A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during the Period. Unpublished PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994.

Arnold 1867 — Arnold M. Culture and Anarchy. London: John Murray, 1867.

Ascherson 1993 — Ascherson N. Modernism and the Nazis // Büchler P., Papastergiadis N. (eds) Random Access 1. London: Rivers Oram Press, 1993.

Ash, Wilson 1993 — Ash J., Wilson E. (eds) Chic Thrills: A Fashion Reader. Berkeley: University of California Press, 1993.

Audebrand 1905 — Audebrand Ph. Derniers Jours de la Bohême: Souvenirs de la Vie Littérre. Paris: Calmann Levy, 1905.

Bab 1905 — Bab J. Der Berliner Boheme // Ostwald H. (ed.) Dunkle Winkel in Berlin, Großstadt Dokumente. Band 1. Berlin; Leipsig: Verlag von Harman Seemann Nachfolger, 1905.

Baines 1993 — Baines S. Greenwich Village 1963: Avant Garde Performance and the Effervescent Body. Durham, NC: Duke University Press, 1993.

Baker 1985 — Baker M. Our Three Selves: A Life of Radclyffe Hall. London: Gay Men's Press, 1985.

Baldick 1961 — Baldick R. The First Bohemian: The Life of Henry Murger. London: Hamish Hamilton, 1961.

Balzac 1983 — Balzac H. de. Illusions Perdues. Paris: Livre de Poche, 1983 [1837–1843].

Balzac 1983 — Balzac H. de. Lost Illusions. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Balzac 1973 — Balzac H. de. La Cousine Bette. Paris: Livre de Poche, 1973 [1846].

Balzac 1951 — Balzac H. de. Le Père Goriot. Harmondsworth: Penguin, 1951 [1834].

Ball 1974 — Ball H. Flight Out of Time: A Dada Diary. New York: Viking, 1974.

Bandy, Pichois 1957 — Bandy W. T., Pichois C. Baudelaire devant ses Contemporaines. Monaco: Éditions du Rocher, 1957.

Bankovsky 1991 — Bankovsky J. Slacker Art // Art Forum. 1991. xxx/3. November.

Banville 1882 — Banville Th. de. Petits études: Mes Souvenirs. Paris: Charpentier, 1882.

Baraka 1984 — Baraka A. The Autobiography of Le Roi Jones. New York: Freundlich Books, 1984.

Barthes 1957 — Barthes R. Mythologies. New York: Hill and Wang, 1957.

Battersby 1989 — Battersby Ch. Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics. London: The Women's Press, 1989.

Baudelaire 1971 — Baudelaire Ch. Écrits sur l'Art, 2. Paris: Livre de Poche, 1971.

Baudelaire 1972 — Baudelaire Ch. Les Paradis Artificiels. Paris: Livre de Poche, 1972.

Baudelaire 1972 — Baudelaire Ch. Selected Writings on Art and Literature / Transl. P. E. Charvet. Harmondsworth: Penguin, 1972.

Baudelaire 1975 — Baudelaire Ch. Fusées: Mon Coeur Mis à Nu: La Belgique Déshabillée. Paris: Gallimard, 1975.

Beard, Berlowitz 1993 — Beard R., Berlowitz L. C. (eds) Greenwich Village: Culture and Counterculture. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

Beaton 1954 — Beaton C. The Glass of Fashion. New York: Doubleday, 1954.

Beaumont 1998 — Beaumont A. (ed.) Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898–1902. London: Faber and Faber, 1998.

Beauvoir 1963 — Beauvoir S. de. Force of Circumstance. Harmondsworth: Penguin, 1963.

Becker 1994 — Becker C. (ed.) The Subversive Imagination. New York: Routledge, 1994.

Becker 1982 — Becker H. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

Becq 1982 — Becq A. Expositions, Peintres et Critiques: Ver

L'Image Moderne de l'Artiste // Dix-Huitième Siècle. 1982. xiv. Pp. 131–149.

Becq 1988 — Becq A. Artistes et Marché // Bonnet S. C. (ed.) La Carmagnole des Muses: l'Homme de Lettres et l'Article dans la Révolution. Paris, 1988. Pp. 81–95.

Bell 1979 — Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. London: Heinemann, 1979.

Bénichou 1992 — Bénichou P. L'École du Désenchantement: Saint Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

Benjamin 1979 — Benjamin W. A Berlin Chronicle // Benjamin W. One Way Street. London: Verso, 1979.

Benjamin 1985 — Benjamin W. Central Park / Transl. L. Spencer // New German Critique. 1985. 34 (Winter).

Benson 1987 — Benson T. Raoul Haussmann and Berlin Dada. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987.

Billy 1945 — Billy A. La Présidente et ses Amis. Paris: Flammarion, 1945.

Birkenbach 1993 — Birkenbach S. W. Emmy Hennings: A Woman Writer of Prison Literature // Smith B. K. (ed.) German Women Writers, 1900–1933. Lampeter: Edwin Mallen Press, 1993.

Blass 1974 — Blass E. The Old Café des Westens // Raabe P. (ed.) The Era of German Expressionism / Transl. J. M. Ritchie. London: Calder and Boyars, 1974.

Blessington 1834 — Blessington, Lady. Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington. London: Bentley, 1834.

Bokris 1989 — Bokris S. Warhol. Harmondsworth: Penguin, 1989.

Bourdieu 1993 — Bourdieu P. The Field of Cultural Production / Transl. C. Verlie. Oxford: Polity Press, 1993.

Bowen 1984 — Bowen S. Drawn From Life. London: Virago, 1984 [1941].

Brade 1994 — Brade J. Suzanne Valadon: vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassische Moderne. Stuttgart: Beber Verlag, 1994.

Bradshaw 1978 — Bradshaw S. Café Society: Bohemian Life from Swift to Bob Dylan. London: Weidenfeld and Nicolson, 1978.

Brassäi 1937 — Brassäi. Picasso and Co. London: Thames and Hudson, 1937.

Brewer 1997 — Brewer J. The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century. London: HarperCollins, 1997.

Brinnin 1956 — Brinnin J. Dylan Thomas in America. London: J. M. Dent, 1956.

Brown 1985 — Brown M. Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth Century France. Ann Arbor:

University of Michigan Research Press, 1985.

Buck-Morss 1986 — Buck-Morss S. The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering // New German Critique. 1986. 39 (Fall).

Büchler, Papastergiadis 1993 — Büchler P., Papastergiadis N. (eds) Random Access 1. London: Rivers Oram Press, 1993.

Bürger 1984 — Bürger P. Theory of the Avant Garde / Transl. M. Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Burleigh, Wipperman 1991 — Burleigh M., Wipperman W. The Racial State: Germany 1933–1945. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Campbell 1987 — Campbell C. The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Oxford: Blackwell, 1987.

Campbell 1994 — Campbell J. Paris Interzone. London: Secker and Warburg, 1994.

Campbell 1999 — Campbell J. This is the Beat Generation. London: Secker and Warburg, 1999.

Carco 1929 — Carco F. From Montmartre to the Latin Quarter: The Last Bohemia / Transl. M. Boyd. London: Grant Richards and Humphrey Toulmin, 1929.

Cassady 1984 — Cassady C. Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg. London: Black Spring, 1984.

Certeau 1984 — Certeau M. de. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1984.

Champfleury 1855 — Champfleury. Les Excentriques. Paris: Michel Levy, 1855.

Charters 1934 — Charters J. This Must Be The Place: Memoirs of Montparnasse. London: Herbert Joseph, 1934.

Chauncey 1994 — Chauncey G. Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890–1940. New York: Basic Books, 1994.

Chevalier 1973 — Chevalier L. Labouring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century / Transl. F. Jellinek. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

Chisholm 1981 — Chisholm A. Nancy Cunard. Harmondsworth: Penguin, 1981.

Citron 1963 — Citron P. La Poésie de Paris dans la Littérature Française de Rousseau à Baudelaire. Paris: Gallimard, 1963.

Clark 1973 — Clark T. J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson, 1973.

Clark 1999 — Clark T. J. Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism. New Haven: Yale University Press, 1999.

Cook 1993 — Cook B. W. The Radical Women of Greenwich Village: From Crystal Eastman to Eleanor Roosevelt // Beard R.,

Berlowitz L. C. (eds) Greenwich Village: Culture and Counterculture. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

Cosgrove 1984 — Cosgrove S. The Zoot Suit and Style Warfare // History Workshop Journal. 1984. 18 (Autumn).

Cowley 1964 — Cowley M. Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s. London: The Bodley Head, revised edition, 1964.

Crépet, Crépet 1906 — Crépet E., Crépet J. Charles Baudelaire: Étude Biographique, suivie des Baudelairiana d'Asselineau. Paris: Vannier, 1906.

Crompton 1985 — Crompton L. Byron and Greek Love: Homophobia in Nineteenth Century England. London: Faber and Faber, 1985.

Csicery-Ronay Jr 1991 — Csicery-Ronay Jr I. Cyberpunk and Neuromanticism // McCaffery L. (ed.) Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction. Durham NC: Duke University Press, 1991.

D'Anglemont 1861 — D'Anglemont A. P. Paris Inconnu. Paris: Adolphe Delahaye, 1861.

David 1988 — David H. The Fitzrovians: A Portrait of Bohemian Society, 1900–1955. London: Michael Joseph, 1988.

Deghy, Waterhouse 1955 — Deghy G., Waterhouse K. Café Royal: Ninety Years of Bohemia. London: Hutchinson, 1955.

Delécluze 1855 — Delécluze M. E. J. Louis David: Son École et son Temps. Paris: Didier, 1855.

De Leeuw 1996 — De Leeuw R. (ed.) The Letters of Vincent Van Gogh. Harmondsworth: Penguin, 1996.

Dell 1927 — Dell F. Love in Greenwich Village. London: Cassell, 1927.

Dell 1933 — Dell F. Homecoming. New York: Farrar and Rinehart, 1933.

De Quincey 1973 — De Quincey Th. Confessions of an English Opium Eater. Harmondsworth: Penguin, 1973 [1821].

Delvau 1861 — Delvau A. Les Dessous de Paris. Paris: Poulet Malarus et de Brosse, 1861.

Delvau 1862 — Delvau A. Histoire Anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris. Paris: Poulet Malarus et Delabrosse, 1862.

Devas 1966 — Devas N. Two Flamboyant Fathers. London: Collins, 1966.

Diederichsen 1993 — Diederichsen D. Gefühlte Paprika — die politische Subjectivität der Boheme // Texte und Kunst. 1993. 11 (September).

Dodge-Luhan 1933–1937 — Dodge-Luhan M. Intimate Memories. Vol. 1: Background, Vol. 2: European Experiences, Vol. 3: Movers and Shakers, Vol. 4: Edge of Taos Desert. London: Martin Secker, 1933–

1937.

Dorgelès 1945 — Dorgelès R. Bouquet de Bohème. Paris: Albin Michel, 1945.

Douglas 1996 — Douglas A. Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s. London: Picador, 1996.

Douglas 1941 — Douglas Ch. (Douglas Goldring). Artist Quarter: Reminiscences of Montmartre and Montparnasse in the First Two Decades of the Twentieth Century. London: Faber and Faber, 1941.

Drabble 1995 — Drabble M. Angus Wilson: A Biography. London: Secker and Warburg, 1995.

Du Camp 1893 — Du Camp M. Literary Recollections. London: Remington and Co., 1893.

Dupêchez 1989 — Dupêchez Ch. Marie d'Agoult. Paris: Librairie Académique Perrin, 1989.

Eagleton 1961 — Eagleton T. The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell, 1996.

Ehrenberg 1961 — Ehrenberg I. People and Life: Memoirs of 1891–1917 / Transl. A. Bostok, Y. Kapp. London: MacGibbon and Kee, 1961.

Erenberg 1993 — Erenberg L. Greenwich Village Nightlife, 1910–1950 // Beard R., Berlowitz L. C. (eds) Greenwich Village: Culture and Counterculture. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

Evans 1997 — Evans C. Dreams That Only Money Can Buy… Or The Shy Tribe in Flight from Discourse // Fashion Theory. 1997. i/2 (June).

Faithfull 1995 — Faithfull M. Faithfull. Harmondsworth: Penguin, 1995.

Farson 1993 — Farson D. The Gilded Gutter Life of Francis Bacon. London: Vintage, 1993.

Ferguson, Golding 1997 — Ferguson M., Golding P. (eds) Cultural Studies in Question. London: Sage, 1997.

Ferris 1993 — Ferris P. Caitlin: The Life of Caitlin Thomas. London: Pimlico, 1993.

Fischer 1988 — Fischer L. Tanz zwischen Rausch und Tod: Anita Berber: 1918–1928 in Berlin. Berlin: Haude und Spenersche, 1988.

Fishbein 1982 — Fishbein L. Rebels in Bohemia: The Radicals of The Masses, 1911–1917. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1982.

Fisher 1995 — Fisher C. Cyril Connolly: A Nostalgic Life. London: Macmillan, 1995.

Fiske 1989 — Fiske J. Reading the Popular. London: Routledge, 1989.

Foster 1999 — Foster A. Dressing for Art's Sake: Gwen John, the Bon Marché and the Spectacle of the Woman Artist in Paris // Haye A.

de la, Wilson E. (eds) Defining Dress. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Frayling 1992 — Frayling Ch. The Vampire: From Byron to Bram Stoker. London: Faber and Faber, 1992.

Frank 1954 — Frank L. Heart on the Left / Transl. C. Brooks. London: Arthur Barker, 1954.

Fritz 1980 — Fritz H. Die erotische Rebellion: das Leben der Franziska Gräfin zu Reventlow. Frankfurt: Fischer Verlag, 1980.

Garb 1993 — Garb T. Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven: Yale University Press, 1993.

Gautier 1907 — Gautier J. Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie. Paris: Juven, 1907.

Gautier 1910 — Gautier J. Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie — le Second Rang du Collier. Paris: Juven, 1910.

Gautier 1966 — Gautier Th. Mademoiselle de Maupin. Paris: Garnier-Flammarion, 1966 [1835].

Gautier 1858–1859 — Gautier Th. Histoire de l'Art Dramatique en France depuis Vingtcinq Ans. Series 2. Paris: Hetzel, 1858–1859.

Gautier 1874 — Gautier Th. Histoire du Romantisme. Paris: Charpentier, 1874.

Gill 1993 — Gill A. A Dance Between Flames: Berlin Between the Wars. London: John Murray, 1993.

Girardin 1860 — Girardin D. de. Oeuvres Complète. Tome 4. Paris: Plon, 1860.

Giroud 1988 — Giroud F. Alma Mahler ou l'Art d'Être Aimée. Paris: Laffont, 1988.

Goldberg 1979 — Goldberg R. L. Performance Art: From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson, 1979.

Goldring 1945 — Goldring D. The 1920s: A General Survey and Some Personal Memories. London: Nicolson & Watson, 1945.

Goncourt, Goncourt 1887 — Goncourt E., Goncourt J. Journal des Goncourts: Mémoires de la Vie Littéraires. 1e et 2me vols. Paris: Charpentier, 1887.

Graf 1928 — Graf O. M. Prisoners All / Transl. M. Green. New York: Alfred Knopf, 1928.

Grana 1967 — Grana C. Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century. New York: Harper Row, 1967.

Graves, Hodge 1971 — Graves R. Hodge A. The Long Weekend: The Living Story of the Twenties and Thirties. Harmondsworth: Penguin, 1971 [1940].

Gray 1994 — Gray F. du Plessix. Rage and Fire: A Life of Louise Colet — Pioneer Feminist, Literary Star, Flaubert's Muse. London:

Hamish Hamilton, 1994.

Green 1986 — Green M. Mountain of Truth: The Counter Culture Begins: Ascona 1900–1920. Harvard, Ma: University Press of New England, 1986.

Green, Swan 1986 — Green M., Swan J. The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. New York: Macmillan, 1986.

Haldane 1957 — Haldane Ch. The Galley Slaves of Love: The Story of Marie d'Agoult and Franz Liszt. London: Harvill Press, 1957.

Harris 1994 — Harris O. (ed.) The Letters of William Burroughs, 1945–1959. London: Picador, 1994.

Hauser 1994 — Hauser E. The Velvet Revolution and Iron Necessity // Becker C. (ed.) New York: Routledge, 1994. Pp. 77–94.

Haye, Wilson 1999 — Haye A. de la, Wilson E. (eds) Defining Dress. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Hamnett 1984 — Hamnett N. Laughing Torso. London: Virago, 1984 [1932].

Hapgood 1972 — Hapgood H. A Victorian in the Modern World. Seattle: University of Washington Press, 1972 [1939].

Hebdige 1979 — Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen, 1979.

Hendin 1993 — Hendin J. G. Italian Neighbours // Beard R., Berlowitz L. C. (eds) Greenwich Village: Culture and Counterculture. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

Hetherington 1992 — Hetherington K. Stonehenge and its Festival: Spaces of Consumption // Shields R. (ed.) Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption. London: Routledge, 1992. Pp. 83–98.

Hewison 1986 — Hewison R. Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960–1975. London: Methuen, 1986.

Holroyd 1976 — Holroyd M. Augustus John: A Biography. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Holroyd 1996 — Holroyd M. Augustus John: The New Biography. London: Chatto and Windus, 1996.

Hooker 1986 — Hooker D. Nina Hamnett: Queen of Bohemia. London: Constable, 1986.

Houssaye 1885 — Houssaye A. Les Confessions: Souvenirs d'un Demi Siècle. Paris: Dentu, 1885.

Huch 1973 — Huch R. Alfred Schuler, Ludwig Klages und Stefan George: Erinnerungen an Krise und Krisen der Jahrhundertwende in Munich-Schwabing // Castrum Peregrini, CX. Amsterdam: Castrum Peregrini Press, 1973.

Huddlestone 1928 — Huddlestone S. Paris Salons, Cafés and Studios: Being Social Artistic and Literary Memories. New York: Blue Ribbon Books, 1928.

Huelsenbeck 1974 — Huelsenbeck R. Die Dadaistische Bewegung // Raabe P. (ed.) The Era of German Expressionism / Transl. J. M. Ritchie. London: Calder and Boyars, 1974.

Huxley 1986 — Huxley J. Leaves of the Tulip Tree. London: John Murray, 1986.

Isherwood 1977 — Isherwood Ch. Christopher and His Kind, 1929–1939. London: Methuen, 1977.

Jackson 1946 — Jackson S. An Indiscreet Guide to Soho. London: Muse Arts, 1946.

Jacoby 1987 — Jacoby R. The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe. New York: Basic Books, 1987.

Jameson 1984 — Jameson F. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. 146 (July/ August).

Jelavich 1985 — Jelavich P. Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890–1914. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

Jelavich 1993 — Jelavich P. Berlin Cabaret. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Johnson 1984 — Johnson J. Minor Characters. London: Harvill Press, 1984.

Jones 1958 — Jones E. Free Associations. London: Hogarth Press, 1958.

Jones 1984 — Jones H. How I Became Hettie Jones. New York: Penguin, 1984.

Jung 1974 — Jung C. Memories of Georg Heym and his Friends // Raabe P. (ed.) The Era of German Expressionism / Transl. J. M. Ritchie. London: Calder and Boyars, 1974.

Jung 1961 — Jung F. Der Weg nach Unten: Aufzeichnungen aus einer Grossen Zeit. Berlin: Hermann Luchterland Verlag, 1961.

Kerouac 1996 — Kerouac J. On the Road. Harmondsworth: Penguin, 1996 [1957].

Kessler 1971 — Kessler H. The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918–1937. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.

King 1976 — King V. The Weeping and the Laughter. London: Macdonald and Jane's, 1976.

Kleeman 1985 — Kleeman E. Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution. Frankfurt: Peter Lang, 1985.

Klüver, Martin 1989 — Klüver B., Martin J. Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900–1930. New York: Abrams Inc., 1989.

Knepler 1972 — Knepler H. (ed.) Man About Paris: The Confessions of Arsène Houssaye. London: Victor Gollancz, 1972.

Kniebler et al. 1983 — Kniebler Y. et al. De la Pucelle à la Midinette: Les Jeunes Filles de l'Age Classique à nos Jours. Paris:

Temps Actuel, 1983.

Knight, Knight 1988 — Knight A., Knight K. (eds) Kerouac and the Beats: A Primary Source Book. New York: Paragon House, 1988.

Koch 1973 — Koch S. Stargazer. New York: Praeger, 1973.

Kohn 1992 — Kohn M. Dope Girls: The Birth of the British Drug Underground. London: Lawrence and Wishart, 1992.

Kops 1963 — Kops B. The World is a Wedding. London: MacGibbon and Kee, 1963.

Kracauer 1937 — Kracauer S. Offenbach and the Paris of his Time / Transl. G. David, E. Mosbacher. London: Constable, 1937.

Kreuzer 1968 — Kreuzer H. Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.

Krupskaya 1970 — Krupskaya N. Memories of Lenin / Transl. M. Lawrence. London: Panther, 1970.

Lamb 1985 — Lamb S. Intellectuals and the Challenge of Power: The Case of the Munich Räterrepublik // Phelan A. (ed.) The Weimar Dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic. Manchester: Manchester University Press, 1985.

Lawrence 1961 — Lawrence F. The Memoirs and Correspondence / Ed. E. W. Tedlock. London: Heinemann, 1961.

Leblanc 1932 — Leblanc G. Maeterlinck and I / Transl. J. Flanner. London: Methuen, 1932.

Levin 1963 — Levin H. The Gates of Horn: A Study of Five French Realists. New York: Oxford University Press, 1963.

Levitine 1978 — Levitine G. The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neo-Classical France. Philadelphia: Penn State University Press, 1978.

Linse 1983 — Linse U. Barfüssige Propheten: Erlöser der zwanziger Jahre. Berlin: Siedler, 1983.

Luck 1993 — Luck K. Trouble in Eden, Trouble with Eve: Women, Trousers and Utopian Socialism in Nineteenth Century America // Ash J., Wilson E. (eds) Chic Thrills: A Fashion Reader. Berkeley: University of California Press, 1993.

McCaffery 1991 — McCaffery L. (ed.) Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction. Durham NC: Duke University Press, 1991.

McGuigan 1997 — McGuigan J. Cultural Populism Revisited // Ferguson M., Golding P. (eds) Cultural Studies in Question. London: Sage, 1997.

MacInnes 1959 — MacInnes C. Absolute Beginners. London: MacGibbon and Kee, 1959.

Maclaren-Ross 1984 — Maclaren-Ross J. Memoirs of the Forties. Harmondsworth: Penguin, 1984 [1965].

Maffesoli 1996 — Maffesoli M. The Time of the Tribes. London: Sage, 1996.

Mahler-Werfel 1958 — Mahler-Werfel A. And The Bridge is Love. London: Hutchinson, 1958.

Mailer 1968 — Mailer N. Advertisements for Myself. London: Panther, 1968.

Maillard 1874 — Maillard F. Les Dernières Bohèmes: Henri Murger et son Temps. Paris: Librairie Sartorius, 1874.

Maillard 1905 — Maillard F. La Cité des Intellectuels: Scènes Cruelles et Plaisantes de la Vie Littéraire des Gens de Lettres au XIX Siècle. Paris: D'Aragon, 1905.

Mann 1984 — Mann K. The Turning Point. London: Oswald Wolff, 1984.

Mann 1946 — Mann Th. Stories of Three Decades. London: Secker and Warburg, 1946.

Mann 1988 — Mann Th. Selected Stories. Harmondsworth: Penguin, 1988.

Martin 1981 — Martin B. The Sociology of Contemporary Cultural Change. Oxford: Blackwell, 1981.

Marx 1978 — Marx K. Les Conspirateurs by A Chenu, La Naissance de la République by Lucien de la Hodde // Marx K., Engels F. Collected Works. Vol. 10 (1849–1851). London: Lawrence and Wishart, 1978.

Marx, Engels 1970 — Marx K., Engels F. Selected Works. London: Lawrence and Wishart, 1970.

Maspero 1994 — Maspero F. Roissy Express / Transl. P. Jones. London: Verso, 1994.

Maynard 1991 — Maynard J. A. Venice West: The Beat Generation in Southern California. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.

Mehring 1951 — Mehring W. The Lost Library: The Autobiography of a Culture / Transl. R. Winston, C. Winston. London: Secker and Warburg, 1951.

Melly 1970 — Melly G. Revolt into Style: The Pop Arts in Britain. Harmondsworth: Penguin, 1970.

Meskinnon 1999 — Meskinnon M. We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism. London: I. B.Tauris, 1999.

Michaels 1983 — Michaels J. Anarchy and Eros: Otto Gross's Impact on German Expressionist Writers. NewYork: Peter Lang, 1983.

Mitzman 1977 — Mitzman A. Otto Gross: Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis // New German Critique. 1977. No. 10 (Winter).

Moraes 1993 — Moraes H. Henrietta. London: Hamish Hamilton,

1993.

Morgan 1986 — Morgan T. Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs. New York: Henry Holt, 1986.

Morrisroe 1995 — Morrisroe P. Mapplethorpe: A Biography. London: Macmillan, 1995.

Mühsam 1958 — Mühsam E. Unpolitische Erinnerungen. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1958.

Mulvagh 1999 — Mulvagh J. Vivienne Westwood: An Unfashionable Life. London: Harper-Collins, 1999.

Murger 1851 — Murger H. Scènes de la Bohème. Paris: Michel Levy, 1851.

Murger 1853 — Murger H. Les Buveurs d'Eau. Paris: Michel Levy, 1853.

Newman 1934 — Newman E. The Man Liszt. London: Cassell, 1934.

Newton 1974 — Newton S. M. Health, Art and Reason: Dress Reformers of the Nineteenth Century. London: John Murray, 1974.

Nicholl 1997 — Nicholl Ch. Somebody Else: Arthur Rimbaud in Africa. London: Jonathan Cape, 1997.

Nodier 1855 — Nodier Ch. Les Barbus du Présent et les Barbus de 1800 // Le Temps. 5 October 1832 // Delécluze M. E. J. Louis David: Son École et son Temps. Paris: Didier, 1855.

Nuttall 1970 — Nuttall J. Bomb Culture. London: Paladin, 1970.

Olivier 1964 — Olivier F. Picasso and his Friends / Transl. J. Miller. London: Heinemann, 1964.

O'Neddy 1875 — O'Neddy Ph. (Théophile Dondey). Lettre Inédite sur le Groupe Littérre Romantique dit des Bousingos. Paris: Rouquette, 1875.

PEM 1952 — PEM (Paul Erich Marcus). Heimweh nach dem Kurfürstendamm: Aus Berlin's glanzvollsten Tagen und Nächten. Berlin: Lothar Blanvalet Verlag, 1952.

Perry 1995 — Perry G. Women Artists and the Parisian Avant Garde. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Phelan 1985 — Phelan A. (ed.) The Weimar Dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic. Manchester: Manchester University Press, 1985.

Pichois, Ziegler 1991 — Pichois C., Ziegler J. Baudelaire / Transl. G. Robb. London: Vintage, 1991.

Polhemus 1994 — Polhemus T. Street Style. London: Thames and Hudson, 1994.

Pyat 1834 — Pyat F. Les Artistes // Le Nouveau Tableau de Paris. 1834. iv.

Raabe 1974 — Raabe P. (ed.) The Era of German Expressionism / Transl. J. M. Ritchie. London: Calder and Boyars, 1974.

Ransome 1984 — Ransome A. Bohemia in London. Oxford: Oxford University Press, 1984 [1907].

Reventlow 1971 — Reventlow F. zu. Tagebuch. München; Wien: Langen-Müller, 1971 [1898].

Richardson 1958 — Richardson J. Théophile Gautier: His Life and Times. London: Max Reinhardt, 1958.

Richardson 1969 — Richardson J. The Bohemians: La Vie de Bohème in Paris, 1830–1914. London: Macmillan, 1969.

Richardson 1991 — Richardson J. A Life of Picasso. Volume I: 1881–1906. London: Jonathan Cape, 1991.

Richardson 1996 — Richardson J. A Life of Picasso, Volume II: 1907–1917. London: Jonathan Cape, 1996.

Rose 1990 — Rose J. Modigliani: The Pure Bohemian. London: Constable, 1990.

Rykwert 1997 — Rykwert J. The Constitution of Bohemia // Res. 1997. xxxi (Spring).

Sadleir 1947 — Sadleir M. Blessington D'Orsay: A Masquerade. London: Constable, 1947.

Said 1985 — Said E. Orientalism. Harmondsworth: Penguin, 1985.

Saint Chéron 1832 — Saint Chéron. De la Poésie et des Beaux Arts dans Notre Époque // L'Artiste: Journal de la Littérature et des Beaux Arts. 1re Série. iv. 1832.

St John 1915 — St John Ch. (Christabel Marshall). Hungerheart: The Story of a Soul. London: Methuen, 1915.

Salmon 1957 — Salmon A. La Vie Passionnée de Modigliani. Paris: Intercontinentale du Livre, 1957.

Sand 1833 — Sand G. Lélia. Paris: Henri Dupuy, 1833.

Sartre 1963 — Sartre J.-P. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1963.

Saunders 1999 — Saunders F. S. Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. London: Granta Books, 1999.

Savage 1991 — Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. London: Faber and Faber, 1991.

Schad 1974 — Schad Ch. Zurich/Geneva: Dada // Raabe P. (ed.) The Era of German Expressionism / Transl. J. M. Ritchie. London: Calder and Boyars, 1974.

Schamber 1984 — Schamber E. The Artist as Politician: The Relationship Between the Art and the Politics of the French Romantics. Lanham, MD: University Press of America, 1984.

Schebera 1988 — Schebera J. Damals im Romanischen Café: Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanzige Jahre. Braunschweig: Westerman, 1988.

Shklovsky 1970 — Shklovsky V. Mayakovsky and his Circle / Transl. and ed. L. Feiler. London: Pluto Press, 1970.

Schmidt 1979 — Schmidt P. Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine // Stamboulian G., Marks E. (eds) Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

Schorske 1961 — Schorske C. E. Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture. London: Weidenfeld and Nicolson, 1961.

Segel 1987 — Segel H. B. Turn of the Century Cabaret. New York: Columbia University Press, 1987.

Sennett 1974 — Sennett R. The Fall of Public Man. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

Sert 1953 — Sert M. Two or Three Muses. London: Museum Press, 1953.

Seymour 1992 — Seymour M. Ottoline Morell: Life on the Grand Scale. London: Hodder & Stoughton, 1992.

Shattuck 1968 — Shattuck R. The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War One. New York: Viking, 1968.

Sheppard 1981 — Sheppard R. (ed.) New Studies in Dada: Essays and Documents. Hutton, Duffield, Yorkshire: Hutton Press, 1981.

Shields 1992 — Shields R. (ed.) Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption. London: Routledge, 1992.

Siegel 1986 — Siegel J. Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1890. New York: Viking, 1986.

Skelton 1993 — Skelton B. Tears Before Bedtime and Weep No More. London: Pimlico, 1993.

Smith 1994 — Smith B. Peter Warlock: The Life of Philip Heseltine. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Smith 1993 — Smith B. K. (ed.) German Women Writers, 1900–1933. Lampeter: Edwin Mallen Press, 1993.

Smith 1992 — Smith N. New City, New frontier: The Lower East Side as Wild Wild West // Sorkin M. (ed.) Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space. New York: Noonday Press, 1992.

Snitow, Stansell, Thompson 1984 — Snitow A., Stansell Ch., Thompson Sh. (eds) Desire: The Politics of Sexuality. London: Virago, 1984.

Sorkin 1992 — Sorkin M. (ed.) Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space. New York: Noonday Press, 1992.

Spender 1951 — Spender S. World Within World. London: Hamish Hamilton, 1951.

Stallabrass 1996 — Stallabrass J. Gargantua: Manufactured Mass Culture. London: Verso, 1996.

Stamboulian, Marks 1979 — Stamboulian G., Marks E. (eds)

Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

Stallybrass, White 1986 — Stallybrass P., White A. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen, 1986.

Stanford 1977 — Stanford D. Inside the Forties: Literary Memoirs 1937–1957. London: Sidgwick and Jackson, 1977.

Starkie 1937 — Starkie E. Arthur Rimbaud in Abyssinia. Oxford: Clarendon Press, 1937.

Starkie 1954 — Starkie E. Petrus Borel the Lycanthrope: His Life and Times. London: Faber and Faber, 1954.

Starr 1973 — Starr K. Americans and the Californian Dream, 1850–1915. New York: Oxford University Press, 1973.

Starr 1985 — Starr K. Inventing the Dream: California Through the Progressive Era. New York: Oxford University Press, 1985.

Steele 1996 — Steele V. Fetish: Fashion Sex and Power. New York: Oxford University Press, 1996.

Steele 1988 — Steele V. Paris Fashion: A Cultural History. New York: Oxford University Press, 1988.

Stein 1993 — Stein G. The Autobiography of Alice B. Toklas. New York: Vintage Books, 1933.

Steinmetz 1991 — Steinmetz J.-L. Arthur Rimbaud: Une Question de Présence. Paris: Tallandier, 1991.

Thackeray 1898 — Thackeray W. M. The Paris Sketchbook // Collected Works. Vol. 5. London: Smith Elder and Co., 1898.

Thirion 1975 — Thirion A. Revolutionaries without Revolution / Transl. J. Neugroschel. London: Cassell, 1975.

Thomas 1994 — Thomas A. Portraits of Women: Gwen John and her Forgotten Contemporaries. Oxford: Polity Press, 1994.

Thomas 1959 — Thomas C. Leftover Life to Kill. London: Ace Books, 1959.

Thomas 1985 — Thomas R. H. Nietzsche in Weimar Germany — and the Case of Ludwig Klages // Phelan A. (ed.) The Weimar Dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic, Manchester: Manchester University press, 1985. Pp. 71–91.

Thornton 1995 — Thornton S. Club Cultures: Music Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995.

Thorup, Dalgard 1990 — Thorup I., Dalgard P. (eds) The Beat Generation and the Russian New Wave. Ann Arbor: Ardis, 1990.

Tilley 1997 — Tilley S. Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon. London: Hodder & Stoughton, 1997.

Trelawney 1973 — Trelawney E. J. Records of Shelley, Byron and the Author. Harmondsworth: Penguin, 1973 [1858].

Tressider — Tressider M. The Awfully Funny Life of Beryl // Guardian. London. April 8.

Trimberger 1984 — Trimberger E. K. Feminism Men and Modern Love: Greenwich Village, 1900–1925 // Snitow A., Stansell Ch., Thompson Sh. (eds) Desire: The Politics of Sexuality. London: Virago, 1984.

Tytell 1997 — Tytell J. The Living Theatre: Art, Exile and Outrage. London: Methuen, 1997.

Vallès 1975 — Vallès J. Les Réfractaires // Oeuvres Complètes. Vol. 2. Paris: Livre Club Didiot, 1975 [1857].

Viereck 1941 — Viereck P. Metapolitics: From the Romantics to Hitler. New York: Alfred Knopf, 1941.

Vincendeau 1987 — Vincendeau J. The Mise en Scène of Suffering: French Chanteuses Réalistes // New Formations. 1987. 3 (Winter).

Vorobëv 1962 — Vorobëv M. Life in Two Worlds. London; New York: Abelard Schulman, 1962.

Wakefield 1992 — Wakefield D. New York in the Fifties. New York: Houghton Miflin, 1992.

Warhol, Hackett 1996 — Warhol A., Hackett P. Popism: The Warhol Sixties. London: Pimlico, 1996.

Watson 1994 — Watson S. Strange Bedfellows: The First American Avant Garde. New York: Abbeville Press, 1994.

Webster, Powell 1984 — Webster P., Powell N. Saint Germain des Prés. London: Constable, 1984.

Wedekind 1990 — Wedekind F. Diary of an Erotic Life / Ed. G. Hay, transl. W. E. Yuill. Oxford: Blackwell, 1990.

Weiss 1996 — Weiss A. Paris was a Woman. London: Pandora, 1996.

Weiss 1979 — Weiss P. Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years. Princeton NJ: Princeton University Press, 1979.

Whimster, Heuer 1998 — Whimster S., Heuer G. Otto Gross and Else Jaffé and Max Weber // Theory Culture and Society. 1998. xv/3–4. Special Issue on Love and Eroticism (August — November 1998).

Williams 1980 — Williams R. The Bloomsbury Fraction // Williams R. Problems in Materialism and Culture. London: Verso, 1980.

Wilson 1997 — Wilson E. The Unbearable lightness of Diana // New Left Review. 1997. No. 226 (November/December). Pp. 136–145.

Winegarten 1978 — Winegarten R. The Double Life of George Sand: Woman and Writer: A Critical Biography. New York: Basic Books, 1978.

Wishart 1978 — Wishart M. High Diver: An Autobiography. London: Quartet Books, 1978.

Wittkower, Wittkower 1963 — Wittkower R., Wittkower M. Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented

History from Antiquity to the French Revolution. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

Wollen 1993 — Wollen P. The Triumph of American Painting: A Rotten Rebel from Russia // Wollen P. Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth Century Culture. London: Verso, 1993.

Zukin 1982 — Zukin Sh. Loft Living. London: Radius, 1982.

Zweig 1943 — Zweig S. The World of Yesterday. London: Cassell, 1943.

Указатель

А

«Адлон» (отель)
Адорно, Теодор
Аиша
Аксельрод, Джулиус
Аксенов Василий
Эктон, Гарольд
алкоголь
Алфабет-сити
Аль-Файед, Доди
Американский союз защиты гражданских свобод
анархизм и анархисты
Андерсон, Маргарет
Андерсон, Перри
апаши
Аполлинер, Гийом
Арагон, Луи
Арбус, Диана
Арлен, Майкл
Арнольд, Мэтью
Арп, Ханс
Арсенальная выставка
Арто, Антонен
Арчер, Дэвид
Асквит, Синтия
Аскона
африканское искусство
афроамериканцы
афрокарибы

Б

Баварская советская республика
Байрон, лорд
байрономания
Балль, Хуго
Бальзак, Оноре
Банвиль, Теодор де

Банковски, Ян
Барака, Амири
Бардо, Брижит
Баркер, Джордж
Барни, Натали Клиффорд
Барнс, Джуна
Барсотти, Жаклин
Барт, Ролан
Баския, Жан-Мишель
Батиньоль
Бато-Лавуар
Бауэри, Ли
бедность
Бейкер, Жозефина
Бейли, Дэвид
Бейнбридж, Берил
Бек, Джулиан
Беккет, Сэмюэл
«Белая башня»
Беллини, Винченцо
Белчер, Мюриэл
Бельвиль
Бентли, Глэдис
Бенц, Софи
Беньямин, Вальтер
Бербер, Анита
Бергсон, Анри
Беренд-Коринт, Шарлотта
Беркман, Александр
Берлин (карта)
Бёрн-Джонс, Эдвард
Берроуз, Уильям
Беше, Сидней
Бийи, Андре
Бин, Джибби
Бирс, Амброз
бисексуальность
«Битлз»
битники
Битов Андрей
Битон, Сесил
Бич, Сильвия
Блейк, Питер
Блессингтон, леди

Блэнчард, Сьюзан
«Блю Ноут» (музыкальный клуб)
Бовуар, Роже де
Бовуар, Симона де
богатство
Богданов-Малиновский Александр
богема — определения
богемный миф
Бодлер, Шарль
Бой Джордж
Бойл, Кей
Болдуин, Джеймс
большевизм и большевики
Борель, Петрюс
Ботон, Ратленд
Боуэн, Стелла
бохо-шик
Брайхер *см.* Эллерман, Уинифред
Брак, Жорж
Брассай
братство назарейцев
Браун Мэрилин
Браун, Форд Мэдокс
брачные церемонии
Брейд, Джоанна
Бретон, Андре
Бретт, Дороти
«Бригада гнева»
Брилл, А. А., доктор
Бриннин, Джон
Брук, Ричард
Брус, Гюнтер
Брэдбери, Малькольм
Брюан, Аристид
Брюссель
Бугро, В. Я.
бузинго *см.* бусинго
Бульвар де Клиши
Бульвер-Литтон, Генри
Бульвер-Литтон, Эдвард
Бурбоны
Бурдьё, Пьер
бусинго
«Бык на крыше»

Бэкон, Фрэнсис
Бюхлер, Павел

В

Вагнер, Рихард
Вайденфельд, Джордж
Валадон, Сюзанна
Валлес, Жюль
Вальден, Герварт
Ван Вехтен, Карл
Ван Гог, Винсент
ван Дорен, Марк
Васильева Мария
Вебер, Макс
Ведекинд, Франк
Веймар
Великая депрессия
Вена
Венеция
Венеция (Калифорния)
Венис Бич
венский акционизм
Верлен, Поль
Версаль
Верфель, Франц
Вествуд, Вивьен
Вестминстерская школа искусств
Видок, Эжен Франсуа
Вийон, Франсуа
вилла Курония
Виньи, Альфред де
Вишес, Сид
Вламинк, Морис де
Во, Ивлин
Во, Эдна
война в Персидском заливе
Воллмер, Джоан
Вольфскель, Карл
Вордсворт, Уильям
Воробьева Маревна
Ворс, Мэри Ситон
Восток

Всемирная выставка
Всемирная торговая организация
Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве
Вторая империя
Вуд, Тельма
выставка «дегенеративного искусства»

Г

Гаварни *см.* Шевалье, С. Г.
Гавел, Ипполит
Гамбург
Ганьёр, Луиза
Гарбо, Грета
Гарви, Маркус
Гарлем
Гарсингтон-Мэнор
Гарт, Брет
Гастингс, Беатрис
Гастингс, Майкл
Гваделупа
Гвиччиоли, Тереза
Ге, Дельфина *см.* Жирарден, Дельфина де
Ге, Софи
Геббельс, Йозеф Пауль
Гейдж, Мари
Георге, Штефан
Гибсон, Джон
Гибсон, Уильям
Гийом, Поль
Гилберт и Джордж
Гилберт и Салливан
Гилман, Шарлотта Перкинс
Гильбер, Иветта
гильдии
Гинзберг, Аллен
Гитлер, Адольф
Годар, Жан-Люк
Годвин, Мэри
Годвин, Уильям
Голдринг, Дуглас
Голдсмит, Оливер
Голливуд

Гольдман, Эмма
гомосексуальность
Гонкур, братья
«Горгулья» (клуб)
Гордон, Джордж, лорд Байрон *см.* Байрон, лорд
Гор-Хаус, Кенсингтон
Горький Максим
Готье, Маргарита
Готье, Теофиль
Готье, Юдифь
Гофман, Ирвинг
Граф, Оскар Мария
Грей, Сесил
Грейвс, Роберт
Греко, Жюльетт
Греффюль, графиня
гризетки
Гризи, Эрнеста
Гринвич-Виллидж
Гринэм-Коммон
Гропиус, Вальтер
Гросс, Ганс
Гросс, Георг
Гросс, Отто
Гросс, Фрида
Гудмен, Бенни
Гудо, Эмиль
Гурджиев
Гэллант, Барни
Гюго, Виктор

Д

д'Агу, Мари
д'Англемон, Александр Прива
д'Орсе, Альфред
Давид, Жак Луи
Давид, Эрмина
дадаизм
Движение искусств и ремесел
движение за права темнокожих
движение за права человека
движение за реформу одежды в Германии (ReformKleid)

Дебюсси, Клод Ашиль
Девас, Николетт
«Декоративное искусство» (Dekorative Kunst)
Делаэ, Эрнест
Делл, Флойд
Дельво, Альфонс
Дерен, Андре
Дерлет, Людвиг
Деснос, Робер
Джаггер, Мик
джаз
джаз-клуб Хамфри Литтлтона
Джармен, Дерек
Джармуш, Джим
Джеймисон, Фредрик
Джеймс, Генри
Джозефсон, Барни
Джойс, Джеймс
Джон, Гвен
Джон, Дорелия
Джон, Огастес
Джон, Поппи
Джон, Ромилли
Джонс, Лерой
Джонс, Хетти
Джонс, Эрнест
Джонсон, Джойс
Джонсон, Памела Хенсфорд
Джоплин, Дженис
«Диалектика освобождения», конгресс
Диана, принцесса Уэльская
Дидро, Дени
Дизраэли, Бенджамин
«Дикая яблоня» (клуб)
Дикин, Джон
Диккенс, Чарльз
Дикс, Отто
Дилан, Боб
Дитрих, Марлен
Додж, Эдвин
Додж-Люэн, Мэйбл
«Дом друзей книги»
Донди, Теофиль
Дорваль, Мари

Доржелес, Ролан
Достоевский Федор Михайлович
Дриберг, Том
Дросте, Себастьян
Друэ, Жюльетта
Дуглас, лорд Альфред
Дуглас, Норман
Дункан, Айседора
Дункан, Раймонд
Дусе, Жак
Дэвид, Хью
Дэй, Дороти
Дюамель, Марсель
Дюбуа, У. Э. Б.
Дюваль, Жанна
Дюдеван, Соланж
Дюкан, Максим
Дюллен, Шарль
Дюма, Александр (отец)
Дюпон, Пьер
Дягилев Сергей Павлович

Ж

Жакоб, Макс
Жанко, Эрнст
Жарри, Альфред
Женская партия мира
«Женский клуб»
женщины в богемной среде
«Живой театр»
Жирарден, Дельфина де
Жирарден, Эмиль де
Жиру, Франсуаза
«Le Jockey» (ночной клуб в Париже)
Жокей-клуб
Жорж-Мишель, Мишель
Журден, Маргарет

З

«зазу»

Зборовски, Леопольд
«зеленые»
Зернер, Вальтер, доктор
Зигфрид, Курт
«золотая богема»
«золотая молодежь»
Зуркинден, Ирен

И

Ибсен, Генрик
Иглтон, Терри
империя Габсбургов
импрессионисты
«Индустриальные рабочие мира»
инкруаябли
Институт современного искусства
инцест
Йоко Оно
«Искра»
искусство «слэкеров»
Истмен, Кристал
Истмен, Макс
Ишервуд, Кристофер

К

«Кабаре Вольтер»
Казати, маркиза
Кайботт, Гюстав
Калифорния
Калонн, Альфонс де
Каммерер, Дэвид
Камю, Альбер
Каналетто
Кандинский Василий
Канлифф, Лесли
Канонные
капитализм
Караваджо, Микеланджело да
«Карибский клуб»
Карко, Франсис

Карл X
Карл, Роджер
Кармайкл, Стокли
Кармел (Калифорния)
Карне, Марсель
Карр, Альфонс
Карр, Люсьен
Карри, Марджери
Катлер, Крис
Каули, Малькольм
Кафка, Франц
Квинси, Томас де
квир-культура
Кейнс, Мейнард
Кембридж
Кениата, Джомо
Кеннеди, Маргарет
Керуак, Джек
Кесслер, Гарри, граф
Кики (натурщица)
Кинг, Вива
Кинг, Мартин Лютер
Кинг, Уилли
Кинни, Эббот
Кипр
Китс, Джон
Клагес, Людвиг
Кларк, Майкл
Кларк, Оззи
Кларк, Т. Дж.
Кларкенуэлл
классовая система
Клезингер, Жан Батист
Климт, Густав
«Клуб вольнодумок»
«Клуб гидропатов»
Клэрмонт, Клэр
книжный магазин Брауна
Кобейн, Курт
Кокошка, Оскар
Кокто, Жан
Коле, Ипполит
Коле, Луиза
Коллинз, Уилки

«Колоссы»
Колумбийский университет
Кольридж, Сэмюэл Тейлор
комедианты
комедия дель арте
коммерческая культура
коммунисты
«Комната в колонии»
Компстон, Джошуа
Комптон-Бёрнетт, Айви
Коннолли, Сирил
контркультура
Копс, Бернард
Корсо, Грегори
костюм «зут»
Краудер, Генри
Крейг, Эди
Крепелин, Эмиль
Крим, Сеймур
Кройцер, Хельмут
Кроули, Алистер
Крупская Надежда
Крэй, близнецы
Куант, Мэри
Кузен, Виктор
культура Арройо
культура кафе
культура потребления
Кун, Бела
Кун, Кэролайн
Кунард, леди Эмеральд
Кунард, Нэнси
Купер, Джеймс Фенимор
Купер, Дэвид
Курбе, Гюстав
Кэмден-Таун
Кэмпбелл, Колин
Кэри, Джойс
Кэссиди, Каролин
Кэссиди, Нил

Л

Ла Гулю
Ла Маладери
Ла Мюр, Пьер
Лакан, Жак
Ламмис, Чарльз Флетчер
Ландауэр, Густав
Ласкер-Шулер, Эльза
Латинский квартал
Ле-Аль
Леблан, Жоржетта
Лейтон (восточный Лондон)
Лёмер, Мадлен
Ленин Владимир Ильич
Леото, Поль
лесбиянки
леттризм
Лефевр, Анри
Ли, Августа
Либион, Виктор
Линклейтер, Ричард
Липтон, Лоренс
Лири, Тимоти, доктор
Лист, Ференц
Ловетт, Сара-Джейн
Лог, Кристофер
Лондон Филдс
Лондон, Джек
Лондон, Лори
Лоне, граф де *см.* Жирарден, Дельфина де
Лорансен, Мари
Лоренс, Д. Г.
Лоренс, Фрида
Лос-Анджелес
Лоуи, Филомен
Лувр
луддиты
Луи Наполеон *см.* Наполеон III
Луиза (натурщица)
Луи-Филипп
Лукач, Дьёрдь
Лэйнг, Р. Д.
Лэм, леди Каролина
Лэмб, Генри
Лэнгтри, Лили

Лэндор, Уолтер Сэвидж
люмпен-интеллигенция
люмпен-пролетариат
Люнье-По, Орельен
Лютер, Мартин
Люэн, Тони

M

Маас, Уиллард
Магритт, Рене
Мадонна
Макиннес, Колин
маккартизм
Макларен, Малькольм
Макларен-Росс, Джулиан
Макнаб, Морис
Макнамара, Ивонна
Макнамара, Фрэнсис
Макнилл, Дороти *см.* Джон, Дорелия
Макнилл, Эди
Мак-Орлан
Макферсон, Джеймс
Маланга, Джерри
«Маленькая комната»
Малер, Альма
Малер, Густав
малийская диаспора
Малина, Джудит
«Малый кружок»
Мандель, Эрнест
Мандельсон, Питер
Мане, Эдуард
Манн, Клаус
Манн, Томас
Маннин, Этель
Манхэттен
Марбути, Каролина
Маре, Рольф де
Маркс, Граучо
Маркс, Карл и марксизм
марксизм-ленинизм
Маркузе, Герберт

Маркусси, Луи
Марло, Кристофер
Мартин, Бернис
Мартинес, Ксавьер
Мартинес, Мария
Маршалл, Кристабель *см.* Сент-Джон, Кристофер
Масперо, Франсуа
массмедиа
массовая культура
массовое производство
Матисс, Анри
Мейлер, Норман
Мейяр, Фирмен
Мелли, Джордж
Менкен, Мари
мервейёзы
Меринг, Вальтер
Меркьюри, Фредди
Месолонгион
Месонье, Жан Луи Эрнест
Месонье, Эмма
Метерлинк, Морис
Мехико
Мецгер, Густав
меценатство
Мидс, Джонатан
Милбенк, леди Аннабелла
Милле, Джон Эверетт
Миллей, Эдна Сент-Винсент
Миллер, Генри
Миннелли, Винсент
мировой рынок
модернизм
Модильяни, Амедео
Молодая Франция
Моне, Клод
Монмартр
Монпарнас
Монро, Гарольд
Монро, Мэрилин
Монруж
Монтерей
Монтес, Лола
Монтескью, Робер де

Монье, Адриенна
Мораэс, Генриетта
Мораэс, Дом
Моррелл, леди Оттолайн
Моррелл, Филип
Моррис, Джейн
Моррис, Уильям
Морье, Жорж дю
Моссельман, Альфред
Мостел, Зеро
Моцарт, Вольфганг Амадей
музей Джеффри
музы
«Мулен Руж»
Мур, Джордж
Мьюр, Джон
Мэй, Бетти
Мэйбери, Джон
Мэйхью, Генри
Мэпплторп, Роберт
Мюзам, Эрих
Мюнтер, Габриэль
Мюнхен
Мюрже, Анри
Мюссе, Альфред де

Н

нагота
Надар (фотограф)
Наджент, Брюс
Наполеон
Наполеон III
наркотики и наркокультура
Натталл, Джефф
нацизм
Нейм, Билли
Нерваль, Жерар де
Несс, Гэри
Неттлшип, Ида
Нибуайе, Эжени
Николл, Чарльз
Николс, Беверли

Нин, Анаис
Нитч, Герман
Ницше, Фридрих Вильгельм
ницшеанцы
новая романтика
Нодье, Шарль
Ноль, Йоханнес
Ноттинг-Хилл
«Ночное кафе» (картина)
Нуво, Жермен
Нью-эйдж
Нью-Йорк

О

О'Кифф, Джорджия
Обервилье
Олдингтон, Ричард
Оливье, Фернанда
«Омега», мастерская
Онеггер, Артюр
Опик, генерал
Оппенгейм, Мерет
Орик
Оссиан *см.* Макферсон, Джеймс
Остин, Мэри

П

Палленберг, Анита
Палья, Камилла
Паницца, Оскар
панки
Паркер, Чарли
«Парни из Скоттсборо»
Пасадина
Паскин, Жюль
Перкофф, Стюарт
Пиа, Феликс
Пиаф, Эдит
Пигаль, площадь
Пиза

Пикассо, Пабло
«Пираты Эдельвейса»
Пич, Барбара
По, Эдгар Аллан
«Погреба Франции»
поколение X
Полидори, Джон
Полидори, семья
политика в богемной среде
Поллок, Джексон
Польша
Портобелло-роуд
постмодернизм
Поуп, Александр
Поуэлл, Энтони
поэтизм
Поэтическая олимпиада
Прага
Прадье, Жан-Жак
Превер, Жак
прерафаэлиты
Прингл, Александра
принц Уэльский
прово
«Проворный кролик»
проститутки
протестантская этика
Пруст, Марсель
психоанализ
Пуаре, Поль
Пуленк
Пума (натурщица)
Пуччини, Джакомо
Пьюджин, Огастес Чарльз

P

Райс, Энн
Райт, Ричард
Райт, Фрэнк Ллойд
Райх, Вильгельм
Рассел, Бертран
Ревентлов, Франциска (Фанни) цу, графиня

рейв-клубы
Рейган, Рональд и Нэнси
Рейни, Ма
Рейнхардт, Макс
Рексрот, Кеннет
религия
Рембо, Артюр
Ренуар, Жан
Ренуар, Пьер Огюст
Рёскин, Джон
Ривера, Ангелина
Ривера, Диего
Ривьер, Андре де ла
Рид, Джон
Рикуорд, Эджелл
Рим
Рис, Джин
Рифеншталь, Лени
Рихтгофен, Эльза и Фрида
Ричардсон, Джоанна
Ричардсон, Джон
Ришпен, Жан
Робеспьер
Робинсон, Смоки
Робсон, Поль
Рода-Рода, Александр
рок-музыка
«Rolling Stones»
«Романское кафе»
романтизм
Росс, Алан
Россетти, Данте Габриэль
Роттен, Джонни
Роуг, Николас
Ру, мадам де Ла Виль Ла
Руссель, Рэймон
русская революция
рыночные отношения
Рэй, Ман
Рэймонд, Дерек
Рэнд, Айн
Рэнсом, Артур

C

Сабатье, Аполлония
Савонарола, Джироламо
Сад, маркиз де
Саймонс, Артур
Сайн-Витгенштейн, Каролина, княгиня
Салис, Родольф
Сальмон, Андре
Сальпетриер
Саммерс, Нора
самоубийства
Санд, Жорж
Сандо, Жюль
Сандрар, Блез
Сан-Франциско
Сартр, Жан-Поль
Сати, Эрик
«Свингюгенд»
Северная Африка
Селин, Луи-Фердинанд
Сен-Жюст, Луи Антуан Леон де
Сеннетт, Ричард
сенсимонизм
Сент-Джон, Кристофер
Сент-Луис
Серто, Мишель де
Сигел, Джеррольд
Сиддал, Элизабет
Сикерт, Уолтер
символисты
Сименон, Жорж
Сиодмак, Роберт
«Ситуационистский интернационал»
ситуационисты
Ситуэлл, Осберт
Ситуэлл, Сэйкеверелл
Ситуэлл, Эдит
Сиэтл
Скелтон, Барбара
Склад фактического абсурда (Factual Nonsense Warehouse)
Смит, Ада
Смит, Патти
Совет по искусствам
советская «новая волна»
Соланас, Валери

Солано, Солита
Соломон, Карл
Сохо
Союз женщин-художников и женщин-скульпторов
Спендер, Стивен
Спенсер, Стэнли
Спиталфилдс
Стайн, Гертруда
Стайн, Лео
Сталин Иосиф
сталинизм
Сталлабрасс, Джулиан
Сталь, мадам де
Старки, Энид
Старый режим
Стейнмец, Жан-Люк
Стеффенс, Линкольн
Стивенсон, Роберт Льюис
Стил, Валери
стиляги
Стоддард, Чарльз Уоррен
Стрейчи, Литтон
Стэншолл, Вив
Суонси
суфражизм
суфражистки
Сэквилл-Уэст, Вита
Сэлмонд, Гвен
Сю, Эжен
сюрреализм и сюрреалисты

T

«Таверна Фицрой»
Тавернье, Жюль
Тайруитт, Урсула
Таити
Тамбимутту
Танги, Ив
Тойбер, Софи
Таунсенд, Пит
Твен, Марк
театр «Эвр»

«Театр на Елисейских Полях»
Театр негритянского искусства
театральная школа Рейнхардта
Тейяр, Лоран
Теккерей, Уильям
темнокожие мусульмане
Терри, Эллен
Тобиа, Розали
Токлас, Алиса Б.
Толлер, Эрнст
Томас, Дилан
Томас, Кейтлин
трансвеститы
транссексуальность
Трелони, Джон
Третий рейх
Триллинг, Лайонел
Троллоп, Фанни
Трубридж, Уна, леди
трудовая этика
Трюффо, Франсуа
Тулуз-Лотрек, Анри де
тупик Дуайен
Турман, Уоллес
Тцара, Тристан
Тэтчер, Маргарет

У

«У Полли» (ресторан)
«У Розали» (кафе)
«У Фриско»
Уайлдер, Билли
Уайльд, Долли
Уайльд, Оскар
Уида
Уикли, Фрида
Уикли, Эрнест
Уилберфорс, Уильям
Уилер, сэр Чарльз
«Уилерз»
Уилсон, Ангус
Уилсон, Колин

Уильямс, Уильям Карлос
Уистлер, Рекс Джон
Уитмен, Уолт
Уишарт, Майкл
«улица жестяных сковородок»
Ульман, Регина
уоббли
Уоллес, Ричард
Уорлок, Питер
Уорхол, Энди
Утрилло, Морис
уроки рисования с натуры
Уссе, Арсен
Уттер, Андре
участники Парижской коммуны

Ф

«Фабрика» Уорхола
Фанон, Франц
Фарук I, король
Фейдо, Эрнест
Фейтфулл, Марианна
феминизм и феминистки
«Фигаро»
Филдс, У. К.
Филипп, Жерар
филистеры
фильмы
Финч, Нора Мэй
Фиске, Джон
Фицровия (карта)
Фланнер, Джанет
Флёри-Юссон, Жюль *см.* Шанфлёри
Флетчер, Фанни
Флехтхайм, Альфред
Флинн, Элизабет Гёрли
Флобер, Гюстав
Фобур Сен-Жермен
Фокс, Джеймс
фон Браухич, Маргарет
Фор, Поль
Форд, Мэдокс Форд

Форд, Чарльз Генри
Форстер, Э. М.
Фрай, Роджер
Фрайерн-Корт
Франк, Леонгард
Франк, Люсиль
Французская академия живописи и скульптуры
Французская революция
«Французский паб»
Фрейд, Зигмунд
Фрейд, Люсьен
Фрейтаг-Лорингофен, баронесса фон
Фрик, Эрнест
Фронт освобождения геев
Фукс, Георг
фурьеризм

X

Хаймс, Честер
Хакни (Лондон)
Хаксли, Джулиан
Хаксли, Джульетта
Хаксли, Олдос
Халицка, Алиса
Ханке, Херберт
Хант, Холман
Харрон, Мэри
Хаттемер, Лотта
Хатченс, Майкл
Хезелтайн, Филип
Хейвуд, Большой Билл
Хейдон, Бенджамин Роберт
Хемингуэй, Эрнест
Хендрикс, Джимми
Хеннингс, Эмми
Хепбёрн, Одри
Хёрстон, Зора Ниэл
Хилтон, Том
Хип, Джейн
хиппи
Ховард, Брайан
хозяйки салонов

Хокни, Дэвид
Хокстон (Лондон)
Холидей, Билли
Холл, Рэдклифф
Холл, Уилли Кларк
Холладей, Пола
Холмс, Джон Клеллон
Холройд, Майкл
Хоркхаймер, Макс
Хоровиц, Майк
Хофман, Ида
Художественный театр (Мюнхен)
Хупер, Дэниэл («Свомпи»)
Хух, Родерик
Хьюз, Лэнгстон
Хьюстон, Джон
Хэмнетт, Нина
Хэпгуд, Хатчинс
Хюльзенбек, Рихард

Ц

Цвейг, Стефан
Цемлинский, Александр фон
ЦРУ
цыгане
Цюрих

Ч

Чартерс, Джимми
Чаттертон, Томас
Челищев Павел
Челси
«Черный кот»
Чехословакия
Чикаго

Ш

Шаброль, Клод

Шанель, Габриэль «Коко»
Шанфлёри
Шарлевиль
Швабинг (Мюнхен)
Шварцоглер, Рудольф
«Швейцарское кафе»
Шевалье, С. Г. *см.* Гаварни
«Шекспир и компания»
Шелли, Мэри
Шелли, Перси Биши
Шиндлер, Эмиль
Ширах, Бальдур фон
Школа изящных искусств (École des Beaux Arts)
Школа изящных искусств Феликса Слейда
Шлоссер, Фрида
Шмидт, Пол
Шнабель, Джулиан
Шопен, Фредерик
Шордич
Штекель, Вильгельм
«Штурм»
Штутгарт
Шулер, Альфред
Шуман, Клара
Шуман, Роберт

Э

Эбютерн, Жанна
Эдлстон, Джон
Эдуард VII
Эйзенхауэр, Дуайт Д.
Эйнсфорд
экзистенциализм и экзистенциалисты
Экс-ан-Прованс
Экспорт, Вали
экспрессионизм и экспрессионисты
Элгар, Эдуард
Эллерман, Уинифред
эмансипация женщин
Эренбург Илья
Эскусс и Леба (драматурги)
Этвуд, Клэр

Этнографический музей Трокадеро (Музей человека)

Ю

Юнг, Франц

Я

Яффе, Эдгар

A-Z

Arts and Decoration
Bal Nègre
Barbus
Bethnal Rouge
Bonzo Dog Doo-Dah Band
Brasserie des Martyrs
Bricktop
Café Cabanet
Café Caméleon
Café de la Rive Gauche
Café des Westens
Café Expresso
Café Liberty
Café Luitpold
Café Madrid
Café Passage
Café Robespierre
Café Rotonde
Café Royal
Café San Remo
Café Society
Café Stephanie
Café Torino
Café Verrey
«Кабаре Вольтер»
Closerie des Lilas
Cotton Club
Elle
Escalator Manifesto

Everglades (клуб)
France Moderne
Groucho (клуб)
Harpers and Queen
Henry Cow (группа)
Horizon
Hôtel de Pimodan
Jungle
La Presse
La Vogue
L’Artiste
Le Corsaire
Le Dôme Café
Liberty (магазин)
Little Review
New York Dolls (группа)
New Yorker
Out West
Petit Cénacle
Plunge (клуб)
Procol Harum
Punch
Scala (ресторан)
Sex Pistols
Sunday Times
The Liberator
The Masses
Time and Tide
Time Out
Vanity Fair
Virago
Voyage (магазин)
Wheatsheaf
Who, The

Над книгой работали

Дизайнер обложки С. Тихонов
Редактор Д. Панайотти
Корректор С. Крючкова
Верстка Е. Сярая

Адрес издательства:
123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229–91–03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: nlobooks.ru

Присоединяйтесь к нам в социальных сетях:
facebook.com/nlobooks
vk.com/nlobooks
twitter.com/idnlo
Новое литературное обозрение

notes

Примечания

1

Murger H. Les Buveurs d'Eau. Paris: Michael Levy, 1853. P. 80.

2

Tressider M. The Awfully Funny Life of Beryl // The Guardian. 1995. April 8. Saturday. P. 27.

3

Автор отсылает к высказыванию, которое приписывал Оскару Уайльду Андре Жид.

Kreuzer H. Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968. P. 17.

Siegel J. Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1890. New York: Viking, 1986. P. 12.

Rexroth K. San Francisco Scene // Evergreen Review. 1957. Vol. 2. No. 2. Цит. по: *Kreuzer H.* Die Boheme. P. 278.

Brown M. Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth Century France. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1985. P. 7.

8

Wittkower R., Wittkower M. Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution. New York, 1969. P. 16 (London: Weidenfeld and Nicolson, 1963).

9

На протяжении всей книги я рассматриваю богему прежде всего как западноевропейский феномен и по причинам ограниченности пространства не касаюсь этого явления, например, в городах Латинской Америки. Вопрос о том, возникли ли эти и другие средоточия богемы, которые могли существовать в некоторых городах Африки, Индии и Юго-Восточной Азии, в результате колонизации и воспроизведения западных моделей, важен, однако я не чувствовала себя достаточно компетентной, чтобы пытаться дать на него ответ.

10

В статье «Миф сегодня», которая вошла в сборник «Мифологии».

11

Brade J. Suzanne Valadon: vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassische Moderne. Stuttgart: Beber Verlag, 1994. P. 7.

12

Mann K. The Turning Point (первое издание — 1942). London: Oswald Wolff, 1984. P. xii.

13

Cowley M. Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s (первое издание — 1934). London: The Bodley Head, 1964 (дополненное издание). P. 62.

14

Klonsky M. Greenwich Village: Decline and Fall // Commentary. 1948. November 6. Pp. 458–459, 461. Цит. по: *Jacoby R.* The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe. New York: Basic Books, 1987. P. 32. Вся книга Якоби представляет собой развитие этой темы.

15

Все три цитаты даны по книге: *Richardson J.* The Bohemians: La Vie de Bohème in Paris, 1830–1914. London: Macmillan, 1969. P. 14.

16

Ransome A. Bohemia in London (первое издание — 1907). Oxford: Oxford University Press, 1984. P. 7.

17

Kops B. The World is a Wedding. London: MacGibbon and Kee, 1963. P. 172.

Faithfull M. Faithfull. Harmondsworth: Penguin, 1995. P. 47.

19

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии.

20

Эта часть основана на книге: *Bürger P.* Theory of the Avant Garde / Transl. M. Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984.

21

Ibid.

22

Ibid.

Rykwert J. The Constitution of Bohemia // Res. 1997. xxxi. Spring. P. 110.

Голдсмит О. Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на востоке / Пер. А. Г. Ингера. М.: Наука, 1974. См. также развернутый анализ этих и других изменений в британской интеллектуальной жизни и искусстве этого периода: *Brewer J.* The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century. London: Harper Collins, 1997.

Ibid. P. 133.

26

Becq A. Expositions, Peintres et Critiques: Vers L'Image Moderne de L'Artiste // Dix-Huitiéme Siécle. 1982. xiv. Pp. 131–149. Я благодарна Тони Хэллидэю за то, что он привлек мое внимание к работе Анни Бек.

Becq A. Artistes et Marché // *Bonnet S. C.* (ed.). La Carmagnole des Muses: l'Homme de Lettres et l'Article dans La Révolution. Paris, 1988. Pp. 81–95.

Бурдьё П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

29

Saint Chéron. De la poesie et des beaux arts dans notre époque // L'Artiste: Journal de la Littérature et des Beaux Arts, 1re Serie. 1832. iv. P. 50.

30

Rykwert J. The Constitution of Bohemia. P. 112. Автор предполагает, что в современном значении это слово стало употребляться ближе к концу XVII столетия, когда взбунтовавшиеся немецкие студенты стали называть своих противников филистерами, то есть врагами (в немецком языке, как и в английском, слово «Philister» означает не только «филистер, обыватель», но и «филистимлянин», отсюда значение «враг»; в современном языке так называют и нестуденческое население города. — *Прим. пер.*). Он также отмечает, что «в последней четверти XVIII века Эйхендорф, Гёте, Шиллер и Виланд уже использовали это слово, говоря в целом о малопривлекательных и чуждых искусству людях. <…> Благодаря Томасу Карлейлю, а позже Мэттью Арнольду оно вошло в обиход и в английском языке». Во Франции в аналогичном значении употреблялось слово «беотиец», которое отсылало к «недалеким» жителям Беотии и стало популярным благодаря роману Алена-Рене Лесажа «Жиль Блас» (1715–1735).

31

Saint Chéron. De la poesie et des beaux arts. P. 178.

Grana C. Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century. New York: Harper Row, 1967. P. 141.

Флобер Г. Письма 1830–1880.

Bourdieu P. Is the Structure of *Sentimental Education* an Instance of Social Self Analysis? // *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production / Transl. C. Verlie. Oxford: Polity Press, 1993. P. 154.

35

Цитата из «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. — *Прим. пер.*

Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. London: Heinemann, 1979. 2nd ed. P. 16.

Ibid. P. 18.

Arnold M. Culture and Anarchy. London: John Murray, 1867. Pp. 12–13.

Ibid. P. 124.

Их также называли «житанами» (gitanes или gitanos) — искаженное производное от «египтян», намекающее на другую версию их происхождения. См.: *Brown M.* Gypsies and Other Bohemians. Ch. 2. Немецкое слово «Zigeuner», как и французское «tsigane» («цыгане»), произошло от греческого «атигганос» (Ἀθίγγανοι), означающего «неприкасаемые» или «не прикасайся ко мне». *Rkywert J.* The Constitution of Bohemia. P. 114. Неприкасаемые были раннехристианской еретической сектой, «последователи которой были известны как предсказатели и маги».

Pyat F. Les Artistes // Le Nouveau Tableau de Paris. 1834. iv. P. 9.

Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи-Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т. 8. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 168.

43

Schamber E. The Artist as Politician: The Relationship Between the Art and the Politics of the French Romantics. Lanham, MD: University Press of America, 1984. P. 127. Автор ссылается на: *De Sauvigny B.* La Restauration. Paris: Flammarion, 1955. Pp. 237, 319, 321.

Бурдьё П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

См.: *Williams R.* The Bloomsbury Fraction // Problems in Materialism and Culture. London: Verso, 1980. P. 169.

Бальзак О. Утраченные иллюзии / Пер. Н. Яковлевой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 383.

Anon. L’Artiste. 1832. Septembre 5. P. 79.

48

Du Camp M. Souvenirs. Vol. 1. P. 160. Цит. по: *Starkie E.* Petrus Borel the Lycanthrope: His Life and Times. London: Faber and Faber, 1954. P. 60.

Grana C. Modernity and Its Discontents. P. 72.

Shattuck R. The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War One. New York: Viking, 1968. P. 18.

См.: *Bürger P.* Theory of the Avant Garde.

Siegel J. Bohemian Paris. P. 389.

Они выбрали такое название, чтобы их не смешивали с известным объединением писателей более старшего поколения во главе с романтиком Шарлем Нодье.

Starkie E. Petrus Borel the Lycanthrope. Pp. 92–93.

Delvau A. Les Dessous de Paris. Paris: Poulet Malarus et de Brosse, 1861. P. 8.

Privat d'Anglemont A. Paris Inconnu. Paris: Adolphe Delahaye, 1861 (первая публикация — 1847). P. 101.

Бальзак О. Кузина Бетта. Пер. Н. Г. Яковлевой.

Delvau A. Les Dessous de Paris. P. 134.

Бальзак О. Утраченные иллюзии. Пер. Н. Г. Яковлевой.

Бальзак О. Отец Горио. Пер. Н. И. Соболевского.

61

Письмо Дилана Томаса Памеле Хенсфорд Джонсон, октябрь 1933 года. Цит. по: *David H.* The Fitzrovians: A Portrait of Bohemian Society, 1900–1955. London: Michael Joseph, 1988. P. 140.

Макиннес К. Абсолютные новички. Пер. И. Миллера.

63

Маркс К. А. Шеню, экс-капитан гвардии гражданина Коссидьера. «Заговорщики. Тайные общества; префектура полиции при Коссидьере; вольные стрелки». Париж, 1850. Люсьен Делаод. «Рождение Республики в феврале 1848 г.». Париж, 1850 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т. 7. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 286.

Privat d'Anglemont A. Paris Inconnu. P. 40.

Siegel J. Bohemian Paris. Pp. 128–129.

66

Там же. Цитата из: *De Banville Th.* Les Pauvres Saltimbanques (1853).

Chevalier L. Labouring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century / Transl. Frank Jellinek. London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

Privat d'Anglemont A. Paris Inconnu. P. 40, 53.

69

Об использовании маргинальными группами пороговых пространств см.: *Hetherington K.* Identity Formation, Space and Social Centrality // Theory Culture and Society. 1996. XIII/4. P. 39; *Hetherington K.* The Badlands of Modernity: Heterotopia, and Social Ordering. London: Routledge, 1997.

Ван Гог В. Письма к брату Тео / Пер. П. Мелковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 253.

71

Манн Т. Тонио Крегер. Пер. Н. Ман.

Wedekind F. Diary of an Erotic Life / Ed. G. Hay, transl. W. E. Yuill. Oxford: Blackwell, 1990. P. 105.

73

Frank L. Heart on the Left / Transl. C. Brooks. London: Arthur Barker, 1954 (первое издание — 1928). P. 11.

Durieux T. Ein Tür steht offen. Цит. по: *Kleeman E.* Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution. Frankfurt: Peter Lang, 1985. P. 36.

Blass E. The Old Café des Westens // *Raabe P.* (ed.) The Era of German Expressionism, transl. J. M. Ritchie. London: Calder and Boyars, 1974. P. 30.

Jung C. Memories of Georg Heym and his Friends. Ibid. P. 41.

77

Goetz W. Im «Großenwahn» bei Pschor und Anderswo… Erinnerungen an Berliner Stammtische. 1936. P. 14. Цит. по: *Allen R. F.* Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles. Epping, Essex: Bonher Publishing Co., 1983. P. 24.

Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга, 1991. С. 71.

Wedekind F. Diary of an Erotic Life. P. 15.

Isherwood Ch. Christopher and His Kind, 1929–1939. London: Methuen, 1977. P. 24.

81

Aragon L. Paris Peasant / Transl. S. Watson Taylor. London: Picador, 1980 (оригинальное издание — 1926). P. 94.

Aldington R. Life for Life's Sake. New York: Viking Press, 1941. P. 312.

Maillard F. Les Dernières Bohèmes: Henri Murger et son Temps. Paris: Librairie Sartorius, 1874. P. v.

D'Almeras H. La Littérature au Café Sous le Second Empire // Les Oeuvres Libres. Vol. 135. Paris: Fayard, 1933. P. 343.

85

Беньямин В. Берлинская хроника.

Frank L. Heart on the Left. P. 11.

Delvau A. Histoire Anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris. Paris: Poulet Malarus et de Brosse, 1862. P. 100.

88

Mühsam E. Unpolitische Erinnerungen. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1958. P. 139. Эрнест Джонс приписывает такое же наблюдение Людвигу Клагесу, еще одной заметной фигуре в Швабинге того времени, так что, по всей видимости, это было широко распространенное мнение.

89

См.: *Jelavich P.* Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting and Performance, 1890–1914. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1985.

Кандинский В. В. «Синий всадник». Взгляд назад / Пер. с нем. В. С. Турчина // Избранные труды по теории искусства в 2 томах. Т. 2.

Starr K. Americans and the Californian Dream, 1850–1915. New York: Oxford University Press, 1973. Ch. 8.

Starr K. Inventing the Dream: California Through the Progressive Era. New York: Oxford University Press, 1985. Ch. 3.

93

Anderson M. My Thirty Years War: An Autobiography. New York: Knopf, 1930. P. 27.

Dell F. Homecoming. New York: Farrar and Rinehart, 1933. P. 84

Fishbein L. Rebels in Bohemia: The Radicals of The Masses, 1911–1917. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1982. P. 4.

Gattuso Hendin J. Italian Neighbours // *Beard R., Cohen Berlowitz L.* (eds) Greenwich Village: Culture and Counterculture. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993. Pp. 142–150.

Hapgood H. A Victorian in the Modern World. Seattle: University of Washington Press, 1972 (первое издание — 1939). P. 349.

Erenberg L. Greenwich Village Nightlife, 1910–1950 // Beard R., Cohen Berlowitz L. (eds) Greenwich Village. Pp. 359–360.

Dell F. Love in Greenwich Village. London: Cassell, 1927. P. 290.

Billy A. La Présidente et ses Amis. Paris: Flammarion, 1945. P. 27.

101

Ransome. Bohemia in London. P. 7.

Douglas Ch. [псевдоним Дугласа Голдринга]. Artist Quarter: Reminiscences of Montmartre and Montparnasse in the First Two Decades of the Twentieth Century. London: Faber and Faber, 1941.

Ibid. P. 88.

Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. М.: Советский писатель, 1990.

Aldington R. Life for Life's Sake. P. 314.

Zukin Sh. Loft Living. London: Radius, 1982.

Smith N. New City, New Frontier: The Lower East Side as Wild Wild West // Sorkin M. (ed.) Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space. New York: Noonday Press, 1992. Pp. 61–93.

108

Jackson S. An Indiscreet Guide to Soho. London: Muse Arts, 1946. P. 106.

109

Farson D. The Gilded Gutter Life of Francis Bacon. London: Vintage, 1993. P. 68.

Kops B. The World is a Wedding. Pp. 136, 172.

Moraes H. Henrietta. London: Hamish Hamilton, 1993. Pp. 41–42.

Faithfull M. Faithfull. P. 304.

David. The Fitzrovians. Pp. 251–252.

114

Glaister D. Artists Create a Left Bank in the East End of London // The Guardian. 1996. July 10. Wednesday. P. 3. Слова Майкла Крейга Мартина.

115

Ibid. Слова Кейт Бернард.

Paterson E. Bohemian Rhapsody // Time Out. 1996. October 23–30. P. 16.

117

O'Rorke I. The Battle to Save Bohemia has Begun — in an East End Warehouse // Independent. 1998. July 9. Thursday. P. 8.

Maspero F. Roissy Express / Transl. P. Jones. London: Verso, 1994. P. 201.

Wright P. Resist Me, Make Me Strong // Guardian Weekend. 1995. November 11. Pp. 38–46.

Бурдьё П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87. Именно по этой причине (в числе прочих) автор одной из последних биографий Байрона, Филлис Гросскурт, совершенно не к месту высказывает предположение, что жизнь Байрона сложилась бы счастливее, если бы у него были более удовлетворительные с точки зрения психоанализа отношения с матерью. В своем терапевтическом повествовании Гросскурт суетится вокруг Байрона, как наседка; ее текст воспринимается не как анализ, а как образец того восхищения, с которым к поэту относятся шокированные его фигурой буржуа. См.: *Гросскурт Ф.* Д. Г. Байрон. Падший ангел / Пер. Т. Горяйновой, Е. Гордиенко, А. Козинкиной. Ростов н/Д.: Феникс, 1998.

Crompton L. Byron and Greek Love: Homophobia in Nineteenth Century England. London: Faber and Faber, 1985 (в разных местах).

122

Ibid. P. 284. Цит. из: *Walker V.* Benjamin Robert Haydon on Byron and Others // Keats Shelley Memorial Bulletin. 1956. vii. Pp. 23–24.

123

Эту мысль высказывает также Бенита Эйслер в своей книге: *Eisler B.* Byron: Child of Passion, Fool of Fame. London: Hamish Hamilton, 1999. P. 752. Как замечает Энн Флеминг (*Fleming A.* A Byron Shaped Space // Times Literary Supplement. 1999. November 5. Pp. 21–22), Эйслер попыталась еще больше демонизировать Байрона, «приправив свое произведение скандальностью». Поскольку гомосексуализм во многом утратил коннотации порока и больше не шокирует современного читателя, Эйслер высказала ничем не подкрепленные предположения о насилии над женой и сексуальных домогательствах по отношению к детям, современных «преступлениях, о которых не принято говорить вслух».

См.: *Frayling Ch.* The Vampire: From Byron to Bram Stoker. London: Faber and Faber, 1992.

Campbell C. The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Oxford: Blackwell, 1987. P. 176.

126

Ibid. Pp. 182, 192. По мнению Кэмпбелла, это объясняет расцвет потребительской культуры, потому что, как он полагает, погоня за удовольствиями, потребительская культура и развитие утонченного художественного вкуса стали признаками одаренности и богатого воображения, а потому вызывали восхищение: «Романтизм способствовал развитию философии „отдыха“, необходимой для становления потребительской культуры, — философии, утверждающей, что стремление к наслаждению само по себе благо… В то же время благодаря романтизму упрочился широко распространенный вкус к новизне, который в сочетании с появлением „оригинальных“ товаров является необходимым элементом механизма современной моды». С. 201.

127

Пер. В. Микушевича.

Trelawney E. J. Records of Shelley, Byron and the Author. Harmondsworth: Penguin, 1973 (первое издание — 1858). P. 78.

129

Слова Грантли Беркли. Цит. по: *Sadleir M.* Blessington D'Orsay: A Masquerade. London: Constable, 1947. P. 234.

130

Там же. См. также: Lady Blessington. Conversations of Lord Byron with the Countess of Blessington. London: Bentley, 1834.

131

См.: *Siegel J.* Bohemian Paris.

132

Murger H. Scènes de la Bohème. Paris: Michel Levy, 1851. Pp. 7–11.

133

Цит. по: *Baldick R.* The First Bohemian: The Life of Henry Murger. London: Hamish Hamilton, 1961. P. 66.

134

На самом деле это была уже третья или четвертая поездка Рембо в столицу. Еще в шестнадцать лет он сбежал в Париж, надеясь принять участие в политических мятежах в период, когда диктатура Наполеона III клонилась к закату, но вместо этого попал под арест. Вскоре он вернулся туда во второй раз, с намерением войти в творческую среду, которой ему так не хватало в провинции. По свидетельству всех его друзей, в третий раз Рембо побывал в Париже в период Парижской коммуны, хотя, если это действительно так, он не мог задержаться в городе надолго. Его стихотворение «Украденное сердце» может быть отсылкой к гомосексуальному опыту, пережитому среди товарищей-солдат во время пребывания в Париже в период Коммуны, но это лишь догадка. См.: *Steinmetz J.-L.* Arthur Rimbaud: Une Question de Présence. Paris: Tallandier, 1991. Pp. 76–77.

Ibid. P. 247–248.

136

См.: *Nicholl Ch.* Somebody Else: Arthur Rimbaud in Africa. London: Jonathan Cape, 1997. P. 87. Автор опирается на рукописные заметки о Рембо Отторино Росы (ок. 1930) и отрывки из документов, опубликованных Лидией Херлинг-Кроче: *Herling Croce L.* Rimbaud à Chypre, à Aden et au Harar: Documents Inédits // études Rimbaldiennes. 1972. 3.

Другой пример этого явления — британский модельер и представитель богемной элиты 1960-х годов Оззи Кларк, убитый в 1996 году своим любовником. После его смерти были изданы его дневники, снят документальный фильм о нем и выпущен посвященный ему кинофильм — все это способствовало возрождению его славы.

Steinmetz J.-L. Arthur Rimbaud. Pp. 228–229.

139

Ibid.

Ibid.

141

Ibid.

Nicholl Ch. Somebody Else. P. 202.

143

Ibid., слова Поля Бурда.

Ibid., слова Лорана де Гавоти.

Starkie E. Arthur Rimbaud in Abyssinia. Oxford: Clarendon Press, 1937.

146

Рабство в то время существовало в этих регионах Африки, но имело другое значение по сравнению, например, с рабством в южных американских штатах, потому что, хотя африканским рабам не платили, с ними, как правило, нормально обращались и по положению они были ближе к батракам. См.: *Steinmetz J.-L.* Arthur Rimbaud.

Ibid.

Nuttall J. Bomb Culture. London: Paladin, 1970. P. 151.

Nicholl Ch. Somebody Else. P. 321.

Morrisroe P. Mapplethorpe: A Biography. London: Macmillan, 1995. P. 50.

Savage J. England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. London: Faber and Faber, 1991. Pp. 58, 176.

Nicholl Ch. Somebody Else. Pp. 12–13.

153

Hamnett N. Laughing Torso. London: Virago, 1984 (первое издание — 1932). Pp. 25–26.

154

Holroyd M. Augustus John: A Biography. Harmondsworth: Penguin, 1976. Pp. 538, 548 (цитируется письмо Дороти Бретт автору от 7 августа 1968 года); *Wheeler Ch.* High Relief. P. 31; *Asquith C.* Diaries (запись, сделанная во вторник 9 октября 1917 года).

Holroyd M. Augustus John. P. 364.

Ibid., в разных местах.

157

Это слово происходит от названия воинственного индейского племени.

158

См.: *Rose J.* Modigliani: The Pure Bohemian. London: Constable, 1990.

Salmon A. La Vie Passioneée de Modigliani. Paris: Intercontinentale du Livre, 1957.

160

Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. М.: Советский писатель, 1990. С. 166, 168.

161

Carco F. From Montmartre to the Latin Quarter: The Last Bohemia / Transl. M. Boyd. London: Grant Richards and Humphrey Toulmin, 1929.

Warhol A., Hackett P. Popism: The Warhol Sixties. London: Pimlico, 1996. P. 40.

Koch S. Stargazer. New York: Praeger, 1973. P. 5.

Бретон А. Второй манифест сюрреализма.

Shattuck R. The Banquet Years. P. 17.

Maillard F. La Cité des Intellectuels: Scènes Cruelles et Plaisantes de la Vie Littérre des Gens de Lettres au XIX Siècle. Paris: D'Aragon, 1905. P. 401.

167

Goncourt E., Goncourt J. Journal des Goncourts: Mémoires de la Vie Littéraire, le Vol., 1851–1861. Paris: Charpentier, 1887. P. 185.

Mühsam E. Unpolitische Erinnerungen. P. 17.

169

Беньямин В. Берлинская хроника / Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама: Берлинская хроника. М., 2005.

170

Цитата Пауля Эриха Маркуса, приводится по: *Schebera J.* Damals im Romanischen Café: Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanzige Jahre. Braunschweig: Westerman, 1988. P. 33.

171

Marcus P. E. (PEM). Heimweh nach dem Kurfürstendamm: aus Berlin's glanzvollsten Tagen und Nächten. Berlin: Lothar Blanvalet Verlag, 1952. P. 92.

Для Хельмута Кройцера одно из важнейших различий между разными богемными типами — различие между постоянной и временной богемой.

173

Panizza O. Die Haberfeldtreiben // Neue Deutsche Rundschau. 1894. 5. Цит. по: Jelavich. Munich and Theatrical Modernism. P. 68.

См.: *Mehring W.* The Lost Library: The Autobiography of a Culture / Transl. R. Winston, C. Winston. London: Secker and Warburg, 1951.

175

Ibid. P. 65.

Shattuck R. The Banquet Years. P. 150.

177

Ibid. P. 157.

Shattuck R. The Banquet Years, в разных местах.

179

Ibid.

Ibid.

Smith B. Peter Warlock: The Life of Philip Heseltine. Oxford: Oxford University Press, 1994. P. 166.

Ibid. P. 81.

183

Ibid.

Ross A. Introduction // *Maclaren-Ross J.* Memoirs of the Forties. Harmondsworth: Penguin, 1984 (первая публикация — 1965). P. vii.

Ibid. P. X.

Ibid. P. IX.

Starr K. Inventing the Dream. Pp. 79–80.

Maynard J. A. Venice West: The Beat Generation in Southern California. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991. P. 14.

189

Ibid.

Ibid. P. 49.

191

В 1980-е годы ее дочь Рэйчел, окончившая Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, руководила компанией, продающей передачи рок-музыки для мирового спутникового вещания.

Maynard J. A. Venice West. P. 120.

193

Ibid. P. 172 и дальше.

194

Эта часть главы основана на статье: *Chalmers R.* The World According to Viv // Observer. London. «Life» section. 1995. April 23. Pp. 18–22.

195

Klüver B., Martin J. Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900–1930. New York: Abrams Inc., 1989. P. 173. Цитата из интервью с Оппенеймом.

Ibid., из интервью с Ирен Зуркиден, цитата из письма Жаклин Барсотти Годдар. С. 238, сноска.

197

Houssaye A. Les Confessions: Souvenirs d'un Demi Siècle. Vol. 2. Paris: Dentu, 1885. P. 92.

Ibid. Vol. 4. P. 232.

199

Gautier Th. Histoire de l’Art Dramatique en France Depuis Vingt-cinq Ans. Series 2. Paris: Hetzel, 1858–1859. P. 217.

Gautier J. Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie. Paris: Juven, 1907.

201

Kracauer S. Offenbach and the Paris of his Time / Transl. G. David, E. Mosbacher. London: Constable, 1937. Pp. 62–63.

202

De Girardin D. Oeuvres Complètes. Tome 4. Paris: Plon, 1860. Letter VIII (1840). P. 469.

203

См.: *du Plessix Gray F.* Rage and Fire: A Life of Louise Colet — Pioneer Feminist, Literary Star, Flaubert's Muse. London: Hamish Hamilton, 1994. В разных местах.

D’Agoult Marie, comtesse. Mémoires 1833–1854. Paris: Calmann Levy, 1927. P. 21.

Haldane Ch. The Galley Slaves of Love: The Story of Marie d'Agoult and Franz Liszt. London: Harvill Press, 1957; *Newman E.* The Man Liszt. London: Cassell, 1934.

Она подписывалась псевдонимом Даниэль Стерн, так как не могла использовать собственное имя: ей потребовалось бы разрешение мужа, с которым она разошлась. Женщины брали себе мужские псевдонимы, чтобы избежать предрассудков и сохранить свое доброе имя.

207

Автор одной из последних биографий полагает, что она страдала душевным расстройством, и в качестве доказательства указывает на ее страсть к Листу. См.: *Dupêchez Ch.* Marie d'Agoult. Paris: Librairie Académique Perrin, 1989. P. 12.

См.: *Winegarten R.* The Double Life of George Sand: Woman and Writer: A Critical Biography. New York: Basic Books, 1978.

Knepler H. (ed.) Man About Paris: The Confessions of Arsène Houssaye. London: Victor Gollancz, 1972. P. 38.

Houssaye A. Les Confessions. P. 22.

Kniebler Y. et al. De la Pucelle à la Midinette: Les Jeunes Filles de l'Age Classique à nos Jours. Paris: Temps Actuel, 1983. P. 160.

212

Delvau A. Les Dessous de Paris. 1860. P. 125. Точнее, это Прива д'Англемон, сопровождавший его, узнал женщину, о которой идет речь.

Thackeray W. M. The Paris Sketchbook // Collected Works. Vol. 5. London: Smith Elder and Co., 1898. P. 43.

Weiss P. Kandinsky in Munich. P. 8.

См.: *Battersby Ch.* Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics. London: The Women's Press, 1989.

Ibid. P. 55. Цит. из: *Ehrlich White B.* Renoir's Sensuous Women // *Hess Th. B., Nochlin L.* (eds) Woman as Sex Object. London: Allen Lane, 1973. P. 171.

217

House J. Renoir's World' in Renoir. London: Hayward Gallery, 1985. P. 16; *Golding J.* The Real Picasso. New York Review of Books. Vol. 35. 1988. July 21. Цит. по: *Chadwick W.* Women Art and Society. London: Thames and Hudson, 1996. P. 279.

Garb T. Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 10 (и в других местах).

219

См.: *Thomas A.* Portraits of Women: Gwen John and her Forgotten Contemporaries. Oxford: Polity Press, 1994. P. 1.

St John Ch. Hungerheart: The Story of a Soul. London: Methuen, 1915. P. 197.

Thomas A. Portraits of Women. P. 24.

Ibid. P. 59.

Holroyd M. Augustus John. 1976. P. 662.

Нора была замужем за Джеральдом Саммерсом; оба были богемными художниками-дилетантами. Кроме того, Нора, по словам дочери Ивонны Николетт, была «одной из первых „женщин в брюках“», которая любила строгие английские костюмы от лучших лондонских портных. Отношения между двумя женщинами длились многие годы, и Ивонна с девочками жила с Саммерсами как до своего пребывания в доме Джона, так и после. См.: *Devas N.* Two Flamboyant Fathers. London: Collins, 1966. P. 47.

Ibid. P. 98.

Holroyd M. Augustus John: The New Biography. London: Chatto and Windus, 1996. P. 564.

Olivier F. Picasso and his Friends / Transl. J. Miller. London: Heinemann, 1964 (первое издание — 1933). P. 13.

Брассай Ж. Разговоры с Пикассо / Пер. Н. Чесноковой. М.: Ад Маргинем, 2015.

Richardson J., McCully M. A Life of Picasso. Volume I: 1881–1906. London: Jonathan Cape, 1991. P. 312.

Ibid. P. 310.

Брассай Ж. Разговоры с Пикассо / Пер. Н. Чесноковой. М.: Ад Маргинем, 2015.

Ibid.

Olivier F. Picasso and his Friends / Transl. J. Miller. London: Heinemann, 1964. P. 108.

Ibid. P. 17.

235

См.: *Stein G.* The Autobiography of Alice B. Toklas. New York: Vintage Books, 1933; *Richardson J.* A Life of Picasso. Vol. 2, 1907–1917. London: Jonathan Cape, 1996. Pp. 79–82.

Bowen S. Drawn From Life. London: Virago, 1984 (первое издание — 1941). P. 78.

237

Thomas C. Leftover Life to Kill. London: Ace Books, 1959. Pp. 20–21.

Vorobëv M. Life in Two Worlds. London; New York: Abelard Schulman, 1962. P. 187.

Perry G. Women Artists and the Parisian Avant Garde. Manchester: Manchester University Press, 1995. Pp. 60, 66.

См.: *Green M., Swan J.* The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. New York: Macmillan, 1986.

241

По свидетельству Франсес Махони.

Mannin E. Ragged Banners. London: Macmillan, 1932. Pp. 78–79.

Drabble M. Angus Wilson: A Biography. London: Secker and Warburg, 1995. Pp. 120, 484.

King V. The Weeping and the Laughter. London: Macdonald and Jane's, 1976.

Hapgood. A Victorian in the Modern World.

Weisen Cook B. The Radical Women of Greenwich Village: From Crystal Eastman to Eleanor Roosevelt // Beard, Berlowitz (eds). Greenwich Village. P. 244.

Ibid. P. 251. Слова Фреды Кирчвей.

Del F. Homecoming. P. 296.

Wakefield D. New York in the Fifties. New York: Houghton Mifflin, 1992. P. 84.

Wishart M. High Diver: An Autobiography. London: Quartet Books, 1978. P. 148.

В частности, с иллюстратором Феликсом Топольски и с Питером Квеннеллом — критиком и специалистом по Байрону.

См.: *Skelton B.* Tears Before Bedtime and Weep No More. London: Pimlico, 1993. В разных местах.

253

См.: *Ferris P.* Caitlin: The Life of Caitlin Thomas. London: Pimlico, 1993. P. 42.

Stanford D. Inside the Forties: Literary Memoirs 1937–1957. London: Sidgwick and Jackson, 1977. P. 135.

Brinnin J. Dylan Thomas in America. London: J. M. Dent, 1956. P. 146.

Thomas C. Leftover Life to Kill. P. 9.

Ibid. P. 40.

Holroyd M. Augustus John. 1976. P. 478.

В США она стала секретарем жившего в изгнании Эрнста Толлера, богемного писателя периода Веймарской республики.

Johnson J. Minor Characters. London: Harvill Press, 1984. P. 3.

261

Huncke H. Guilty of Everything // *Knight A., Knight K.* (eds) Kerouac and the Beats: A Primary Source Book. New York: Paragon House, 1988. P. 99.

Берроуз У. Пидор = Queer / Пер. М. Немцова под ред. Д. Волчека // Митин журнал. 2002. № 60. Kolonna publications. С. 115–171.

Campbell J. This is the Beat Generation. London: Secker and Warburg, 1999. Pp. 54, 58, 65.

264

См.: *Cassady C.* Off The Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg. London: Black Spring, 1984. Кэролин Кэссиди и много позднее продолжала настаивать, что легенда о битниках — вымысел. В интервью 1999 года она заявила: «У Джека и Нила не было ничего общего с поколением битников. Они были джентльменами. Они придерживали двери, пододвигали [женщинам] стулья». Она, по-видимому, даже винит себя в безвременной гибели Нила Кэссиди: «Нил всегда стремился к солидности, и здесь появилась я. Он был хозяином дома, у него была семья. На работе у него за десять лет не было ни одного выговора. Он собирался устроить свою жизнь как до́лжно. Тогда я этого не понимала. Но двумя точками опоры для него были работа на железной дороге и его роль хозяина дома и главы семьи. Он лишился обеих не по своей вине (*курсив мой. — Э. У.*). Сначала он оказался в тюрьме. А потом я развелась с ним, думая таким образом вернуть ему свободу». Anon. On the Road with a Real Gentleman // The Guardian. London, 1999. November 20. Saturday. P. 16.

Johnson J. Minor Characters. London: Harvill Press, 1984. P. 80.

Moraes H. Henrietta. P. 111.

267

Джон Стокс, на тот момент — студент Университета Рединга, вспоминает, что студены часто собирались в кофе-барах, но что название Café au Lait Марианна Фейтфулл неправильно записала или запомнила: на самом деле бар назывался Café Olé. Из личной беседы с Джоном Стоксом.

Faithfull M. Faithfull. P. 19.

Ibid. P. 211.

Эти слова Жана Кокто приведены в книге: *Sert M.* Two or Three Muses. London: Museum Press, 1953. P. 168.

Schorske C. E. Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture. London: Weidenfeld and Nicolson, 1961. P. xxvi.

Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга, 1991. С. 58.

Mahler-Werfel A. And the Bridge is Love. London: Hutchinson, 1958. Pp. 23–24.

Beaumont A. (ed.) Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898–1902. London: Faber and Faber, 1998. P. xiv.

Цит. по: *Giroud F.* Alma Mahler ou l’Art d’être Aimée. Paris: Laffont, 1988. P. 52.

На протяжении четырех с половиной лет, что Фрейд был помолвлен с Мартой Бернейс, он вел с ней переписку, в которой высказывал свои воззрения на брак и делился ожиданиями от семейной жизни. Ему казалась странной идея работающей женщины, которая становилась бы его конкуренткой, и он частично разделял популярную в то время идею о том, что за мужчинами и женщинами закреплены разные сферы деятельности: публичная — за мужчинами, а приватная, семейная — за женщинами. В то же время Фрейд предостерегал будущую жену от того, чтобы полностью погрузиться в домашние хлопоты и заботу о детях, вытеснив заботу о муже на второй план. — *Прим. пер.*

Beaumont A. (ed.) Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898–1902. London: Faber and Faber, 1998. P. 449.

Ibid. P. 464.

Giroud F. Alma Mahler ou l’Art d’être Aimée. Paris: Laffont, 1988. P. 121.

Beaumont A. (ed.) Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898–1902. London: Faber and Faber, 1998. P. XVI. Для Вены ее антисемитизм был скорее нормой.

Mahler-Werfel A. And the Bridge is Love. London: Hutchinson, 1958.

Leblanc G. Maeterlinck and I / Transl. J. Flanner. London: Methuen, 1932. Фланнер, по-видимому, был глубоко чужд романтический взгляд Леблан на жизнь, и именно этим может быть обусловлен явно иронический тон некоторых фрагментов перевода. (У меня не было возможности достать французский оригинал.)

Подобная судьба постигла и Мисю Серт, когда художник Хосе Мария Серт оставил ее ради гораздо более молодой любовницы. Впоследствии Мися Серт серьезно пристрастилась к наркотикам.

Meades J. Adventuress and Muse // The Guardian. 1997. April 3. Thursday. P. 19.

Gautier J. Le Collier des Jours: Souvenirs de ma Vie — le Second Rang du Collier. Paris: Juven, 1910. P. 183.

Goncourt E., Goncourt J. Journal des Goncourts: Memoires de la Vie Littéraire. 1e vol., 1851–1861. Paris: Charpentier, 1887. P. 191.

287

Billy. La Présidente et Ses Amis, в разных местах.

288

Роджер Уоллес был незаконным сыном маркизы Хертфорд. Он унаследовал свое состояние, в том числе картины и другие произведения искусства, впоследствии составившие Собрание Уоллеса в Лондоне, от своего кузена Ричарда Сеймура, сводного брата лорда Генри Сеймура, основателя французского Жокей-клуба и еще одного внебрачного сына маркизы. Уоллес хотел оставить эти картины во Франции, но поступить так ему помешали условия, прописанные в завещании Сеймура. См.: Starkie. Petrus Borel the Lycanthrope. P. 75.

289

Watson S. Strange Bedfellows: The First American Avant Garde. New York: Abbeville Press, 1994. P. 137. Мэйбл испытывала отвращение как к гарлемским танцорам, так и к мескалину.

Hapgood. A Victorian in the Modern World. P. 349.

Лоуренс Д. Г. Влюбленные женщины / Пер. Е. Колтуковой. М.: АСТ, Астрель, 2012.

Seymour M. Ottoline Morell: Life on the Grand Scale. London: Hodder and Stoughton, 1992. P. 173.

Huxley J. Leaves of the Tulip Tree. London: John Murray, 1986. Pp. 37, 39.

На самом деле у Морреллов были финансовые проблемы, и их дела шли гораздо хуже, чем у многих их друзей.

Moraes H. Henrietta. P. 28.

Ibid. Pp. 58, 60.

Farson. The Gilded Gutter Life of Francis Bacon. P. 56.

См.: *Weiss A.* Paris was a Woman. London: Pandora, 1996. P. 38.

Anderson. My Thirty Years War. P. 91.

Watson S. Strange Bedfellows: The First American Avant Garde. New York: Abbeville Press, 1994. P. 382n.

301

Anderson. My Thirty Years War. P. 154.

Watson S. Strange Bedfellows: The First American Avant Garde. New York: Abbeville Press, 1994. P. 338.

303

См.: *Baker M.* Our Three Selves: A Life of Radclyffe Hall. London: Gay Men's Press, 1985. Глава 21. Эди Крейг послужила прототипом одного из персонажей последнего романа Вирджинии Вулф «Между актов».

См.: *Tytell J.* The Living Theatre: Art, Exile and Outrage. London: Methuen, 1997.

Ibid. Pp. 346–347.

Однако проведенный в июне 1999 года телепередачей Newsnight (BBC) опрос женатых мужчин с детьми показал, что 45 % из них, при прочих равных, отдают предпочтение модели «мужчина — кормилец, женщина — домохозяйка», то есть они предпочли бы, чтобы их жены не работали.

Briscoe J. Alexandra Pringle // Evening Standard. London. ES Magazine. 1999. July 30. P. 16.

Mulvagh J. Vivienne Westwood: An Unfashionable Life. London: HarperCollins, 1999. P. 86.

Ibid. P. 312.

Ibid. Pp. 254–255.

Цит. по: Campbell. This is the Beat Generation. P. 1.

Мейлер Н. Белый негр. Беглые размышления о хипстере // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 134.

313

Там же.

314

Франсин дю Плесси Грей отмечает, что мнения на этот счет «среди флобертистов очень разнятся… Жан-Поль Сартр задается вопросом, действительно ли у Флобера „было“ что-то… с… мужчинами, упомянутыми в [его] …письмах. Он не верит, что для [его] шуток на тему гомосексуализма были какие-то реальные основания». *Du Plessix Gray F.* Rage and Fire. P. 191. Ср.: *Sartre J.-P.* L'Idiot de la Famille. Paris: Gallimard, 1971.

Brown. Gypsies and Other Bohemians. Ch. 1.

Levin H. The Gates of Horn: A Study of Five French Realists. New York: Oxford University Press, 1963. P. 285.

Said E. Orientalism. Harmondsworth: Penguin, 1985. Pp. 185–187.

Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце / Пер. Л. Ефимова. СПб.: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2014.

319

Gautier Th. La Presse. 1845. January 6. Цит. по: *Richardson J.* Théophile Gautier: His Life and Times. London: Max Reinhardt, 1958. P. 76.

Gautier J. Le Collier des Jours. 1907. P. 176.

321

Cochinat V. Obituary // Privat d'Anglemont A. Paris Inconnu. P. 18.

Ibid.

Richardson J. A Life of Picasso. Vol. II. P. 26.

Carco F. From Montmartre to the Latin Quarter. P. 42.

325

Malraux A. Picasso's Mask / Transl. J. Guicharnaud, J. Guicharnaud. New York: Da Capo Press, 1994 (оригинальное издание: La Tête d'Obsidienne. Paris: Gallimard, 1974). P. 11. Цит. по: *Richardson J.* A Life of Picasso. Vol. II. P. 24. Ричардсон указывает, что позже Пикассо рассказывал эту историю иначе, отрицая влияние африканских скульптур на «Авиньонских девиц».

В этих пьесах для создания нужного эффекта использовался абсурдный язык и немузыкальные звуки, а также визуальные приемы, часть которых в то время невозможно было осуществить, но которые впоследствии стали возможны благодаря лазерным лучам.

327

Werner Birkenbach S. Emmy Hennings: A Woman Writer of Prison Literature // *Smith B. K.* (ed.) German Women Writers 1900–1933. Lampeter: Edwin Mallen Press, 1993. Pp. 171–172. Биркенбах отмечает, что, опираясь на написанное Хеннингс, невозможно установить все факты, так как она неоднократно излагала другие версии событий.

Ball H. Flight out of Time: A Dada Diary / Transl. A. Raines. New York: Viking, 1974 (первое издание — 1946). Pp. XVIII–XVIX.

Schad Ch. Zurich/Geneva: Dada // Raabe (ed.). The Era of German Expressionism. P. 165.

Sheppard R. Introduction // Sheppard R. (ed.) New Studies in Dada: Essays and Documents. Hutton; Duffield; Yorkshire: Hutton Press, 1981. P. 11. См. также: *Benson T.* Raoul Hausmann and Berlin Dada. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987.

Arp H. Dadaland // Hans Arp. On My Way (1948). Цит. по: *Kuenzli R.* Hans Arp's Poetics: The Sense of Dada Nonsense [Sheppard. P. 47].

Ball H. Flight out of Time: A Dada Diary / Transl. A. Raines. New York: Viking, 1974.

Ibid.

Archer-Straw P. Negrophilia: Paris in the 1920s: A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during the Period. Unpublished PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994.

Mann K. The Turning Point. P. 119.

Charters J. This Must be the Place: Memoirs of Montparnasse. London: Herbert Joseph, 1934. P. 67.

Archer-Straw P. Negrophilia: Paris in the 1920s: A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during the Period. Unpublished PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994. P. 127.

Ibid. P. 180.

Kessler H. The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918–1937. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971. P. 280.

Chisholm A. Nancy Cunard. Harmondsworth: Penguin, 1981. P. 287.

341

Цит. по: *Douglas A.* Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s. London: Picador, 1996. P. 52.

Kessler H. The Diaries of a Cosmopolitan: Count Harry Kessler, 1918–1937. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971. P. 282.

343

Huddlestone S. Paris Salons, Cafés and Studios: Being Social Artistic and Literary Memories. New York: Blue Ribbon Books, 1928. P. 36. Хаддлстон принадлежал к британской фашистской организации после Второй мировой войны.

Graves R., Hodge A. The Long Weekend: The Living Story of the Twenties and Thirties. Harmondsworth: Penguin, 1971 (первое издание — 1940). P. 118.

Goldring D. The 1920s: A General Survey and Some Personal Memories. London: Nicolson & Watson, 1945.

Например, «Зеленой шляпы» Майкла Арлена и «Контрапункта» Олдоса Хаксли.

Archer-Straw P. Negrophilia: Paris in the 1920s: A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during the Period. Unpublished PhD dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994. P. 51.

348

Приведены воспоминания Гарольда Эктона. См.: *Chisholm A.* Nancy Cunard. Harmondsworth: Penguin, 1981. P. 186. Энн Чизхольм анализирует их отношения на протяжении длительного периода, указывая, что давление исходило не исключительно от одной стороны. Краудер мог чувствовать себя униженным из-за того, что Нэнси помогала ему деньгами, но оба при случае шли на уступки, а Нэнси испытывала к нему глубокую привязанность, считая эти отношения самыми важными в своей жизни.

349

См.: *Chauncey G.* Gay New York: Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890–1940. New York: Basic Books, 1994. Ch. 9; *Douglas A.* Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s. London: Picador, 1996. Pp. 96–98.

Erenberg. Greenwich Village Nightlife // Beard, Berlowitz (eds). P. 360.

Jones H. How I Became Hettie Jones. New York: Penguin, 1984.

Baraka A. The Autobiography of Le Roi Jones. New York: Freundlich Books, 1984. P. 129.

См.: *Baines S.* Greenwich Village 1963: Avant Garde Performance and the Effervescent Body. Durham, NC: Duke University Press, 1993. Ch. 5.

De Banville Th. Petits études: Mes Souvenirs. Paris: Charpentier, 1882. P. 82.

Dell F. Homecoming. Pp. 84, 102.

Anderson M. My Thirty Years War. Pp. 152–153.

Mann Th. At the Prophet's // *Mann Th.* Stories of Three Decades. London: Secker and Warburg, 1946 (оригинальное издание — 1904). P. 284.

Thirion A. Revolutionaries without Revolution / Transl. J. Neugroschel. London: Cassell, 1975. P. 87.

Ibid. Pp. 87–89.

Huncke H. Guilty of Everything // *Knight A., Knight K.* (eds) Kerouac and the Beats: A Primary Source Book. New York: Paragon House, 1988. P. 73.

Johnson J. Minor Characters. P. 31.

Sennett R. The Fall of Public Man. Cambridge: Cambridge University Press, 1974. P. 153.

Grana C. Modernity and its Discontents. P. 73.

О дальнейшем развитии утопической моды см.: *Luck K.* Trouble in Eden, Trouble with Eve: Women, Trousers and Utopian Socialism in Nineteenth Century America // *Ash J., Wilson E.* (eds) Chic Thrills: A Fashion Reader. Berkeley: University of California Press, 1993. Pp. 200–212.

365

Du Camp M. Literary Recollections. Vol. 2. London: Remington and Co., 1893. P. 91. Его свидетельство расходится с другими, и непонятно, насколько он точен. Как и Нодье, он писал свои воспоминания много лет спустя.

366

Nodier Ch. Les Barbus du Présent et les Barbus de 1800 // Le Temps. 1832. October 5. Приложение к: *Delécluze M. E. J.* Louis David, Son École et Son Temps. Paris: Didier, 1855. P. 431. Воспоминания Нодье, написанные более тридцати лет спустя, представляют собой практически единственный источник сведений о группе Barbus, не считая отрывочных свидетельств современников, вспоминавших о причудливых греческих одеяниях, которые тогда носили некоторые молодые люди, поэтому трудно сказать, насколько этот источник надежен. В конце концов, в основе женской моды того времени лежала имитация античной одежды, поэтому женщины из группы Barbus могли не носить черное, а следовать этому образцу. Но даже если воспоминания Нодье не соответствуют действительности, они важны как одно из ранних письменных свидетельств о группе художников, державшихся особняком от профессионального сообщества. Возможно, имеет значение и то обстоятельство, что мемуары были изданы в 1832 году, словно бы в ответ на появление «Молодой Франции», о выходках членов которой тогда говорил весь Париж; может быть, это была попытка старшего, признанного романтического писателя заявить о том, что он был творческим диссидентом задолго до появления на сцене Готье и его друзей. (Воспоминания также переиздавались, еще в 1850-е годы, когда журналисты проявили живой интерес к богемной среде после успеха пьесы Мюрже в 1849 году.)

Levitine G. The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neo-Classical France. Philadelphia: Penn State University Press, 1978.

Andrews K. The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford: Clarendon Press, 1964. P. 39.

Champfleury. Les Excentriques. Paris: Michel Levy, 1855. P. 230.

Ibid. P. 228.

Gautier Th. Histoire du Romantisme. Paris: Charpentier, 1874. P. 94.

Champfleury. Les Excentriques. Paris: Michel Levy, 1855. P. 235.

Ibid. P. 51.

D’Anglemont Privat A. Paris Inconnu. P. 101.

375

Некоторые описания молодого Бодлера в расцвете красоты и элегантности приведены в книгах: *Crépet E., Crépet J.* Charles Baudelaire: Étude Biographique, suivie des Baudelairiana d'Asselineau. Paris: Vannier, 1906; *Bandy W. T., Pichois C.* Baudelaire devant ses Contemporaines. Monaco: éditions du Rocher, 1957.

Steele V. Paris Fashion: A Cultural History. New York: Oxford University Press, 1988. P. 82.

Baudelaire Ch. Le Dandy // Écrits sur l'Art, 2. Paris: Livre de Poche, 1971. Pp. 171–176.

Бодлер Ш. Салон 1846 года / Пер. Н. Столяровой, Л. Липман. М.: Рипол Классик, 1997. С. 517–604.

Наиболее полно развитие этих тенденций в Британии описано в книге: *Newton S. M.* Health Art and Reason: Dress Reformers of the Nineteenth Century. London: John Murray, 1974.

Weiss P. Kandinsky in Munich. Pp. 96, 124.

381

Все цитаты приведены по книге: *Fritz H.* Die erotische Rebellion: das Leben der Franziskza Gräfin zu Reventlow. Frankfurt: Fischer Verlag, 1980. Pp. 13–14.

Leblanc. Maeterlinck and I. P. 26. Ирония Джанет Флэннер здесь особенно заметна.

Ibid. P. 27.

Montor Gugil G. La Vie à Montmartre (1899). Цит. по: *Richardson J.* The Bohemians. P. 195.

Ransome. Bohemia in London. P. 54.

386

Информация с выставки «Мода и сад» (Mode et Jardin), состоявшейся в парижском музее Гальера в 1998 году, где были представлены оба платья.

387

Liberty — основанный в 1875 году лондонский магазин, торгующий предметами роскоши. Особенно прославился своими дизайнерскими изделиями, в том числе тканями с различными орнаментами. — *Прим. пер*.

Romilly J. Seventh Child: A Retrospect. London: Heinemann, 1932. P. 134. Цит. по: *Holroyd M.* Augustus John. 1976. P. 474.

Devas N. Two Flamboyant Fathers. P. 40.

Foster A. Dressing for Art's Sake: Gwen John, the Bon Marché and the Spectacle of the Woman Artist in Paris // *De la Haye A., Wilson E.* (eds) Defining Dress. Manchester: Manchester University Press, 1999. См. противоположную точку зрения: *Wolff J.* The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris // *Tester K.* (ed.) The Flâneur. London: Routledge, 1994. Pp. 111–137.

Foster A. Dressing for Art's Sake: Gwen John, the Bon Marché and the Spectacle of the Woman Artist in Paris. Pp. 119–120.

Hamnett N. Laughing Torso. Pp. 47–48.

Hooker D. Nina Hamnett: Queen of Bohemia. London: Constable, 1986.

Seymour. Ottoline Morell.

Spender S. World Within World. London: Hamish Hamilton, 1951. Pp. 160–161.

Hooker D. Nina Hamnett: Queen of Bohemia. London: Constable, 1986. P. 41.

Douglas Ch. (Douglas Goldring). Artist Quarter. P. 112.

Vorobëv M. Life in Two Worlds. P. 187.

См.: Shattuck. The Banquet Years.

Douglas Ch. Artist Quarter. P. 46.

Cowley M. Exile's Return. P. 70.

Cosgrove S. The Zoot Suit and Style Warfare // History Workshop Journal. 1984. 18. Autumn.

Webster P., Powell N. Saint Germain des Prés. London: Constable, 1984. P. 96.

Report of the Reich Hitler Youth Leadership (1942). Цит. по: *Burleigh M., Wipperman W.* The Racial State: Germany 1933–1945. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Pp. 221–222. В конце концов некоторые из этих молодых людей от вызывающей одежды перешли к терроризму, одна из групп «Пиратов Эдельвейса» убила мэра Гамбурга. Они были схвачены и казнены.

De Beauvoir S. Force of Circumstance. Harmondsworth: Penguin, 1963. Pp. 151–152.

Vincendeau J. The Mise en Scène of suffering: French Chanteuses Réalistes // New Formations. 1987. 3. Winter. Pp. 107–128.

Johnson J. Minor Characters. P. 31.

Ibid. P. 210.

Moraes H. Henrietta. P. 101.

Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen, 1979.

Savage. England's Dreaming. Pp. 187–188.

Ibid. P. 144.

413

См.: *Polhemus T.* Street Style. London: Thames and Hudson, 1994. В разных местах.

Anderson M. My Thirty Years War. P. 178.

Ibid. P. 149.

Beaton C. The Glass of Fashion. New York: Doubleday, 1954. Pp. 175–176.

417

Цит. по: *Tilley S.* Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon. London: Hodder and Stoughton, 1997. P. 292.

Gautier Th. Histoire du Romantisme. P. 92.

Sand G. Lélia. Paris: Henri Dupuy, 1833. P. 16.

Bourdieu P. The Field of Cultural Production. P. 155.

Bénichou P. L'École du Désenchantement: Sainte Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992. P. 525.

Colet L. Les Pays Lumineux: Voyage en Orient. Paris: E Dentu, 1879. Цит. по: *Du Plessix Gray F.* Rage and Fire. Pp. 346–347.

423

Готье Т. Мадемуазель де Мопен. Пер. Е. Баевской.

Там же.

425

Там же.

О том, что это отрицание по-прежнему не теряет своей актуальности, свидетельствуют издания Penguin романа Бальзака «Блеск и нищета куртизанок» (название весьма неуклюже переведено как «Высота и низость шлюх» [A Harlot High and Low]) и «Избранных стихотворений» Артура Рембо. Рейнер Хеппенстол, переводчик Бальзака, полагает, что считать любовь Вотрена к Люсьену гомосексуальной означает накладывать представления XX века на культуру, в которой сильная привязанность между зрелым мужчиной и юношей была в порядке вещей. Однако, даже не вчитываясь в текст романа, мы обнаруживаем нелепость этого утверждения. Например, в отчасти комичном предисловии к роману Вотрен встречает в тюрьме бывшего любовника. Бальзак говорит об этом любовнике как о предмете страсти Вотрена и сообщает, что в тюрьме его поместили в особое помещение для «третьего пола», гомосексуалистов, ведущих себя как женщины. Оливер Бернард в предисловии к сборнику Рембо не менее смехотворно заявляет: «Не думаю, что его гомосексуальность имеет значение по сравнению с тем, каким человеком он был», — как будто бы сексуальность поэта можно полностью отделить от «того, каким человеком он был», ведь, даже если вслед за Мишелем Фуко отрицать доминирующие сексуальные идентичности, отсюда еще не следует, что сексуальное поведение человека не имеет никакого значения в контексте его жизни и творчества в целом. Оба предисловия были написаны в 1960-е годы, но характерно, что Penguin не счел нужным их менять.

Schmidt P. Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine // *Stamboulian G., Marks E.* (eds) Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts / Critical Texts. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979. P. 235.

Ibid.

Benjamin W. Central Park // New German Critique / Transl. L. Spencer. 1985. 34. Winter. P. 40. См. также: *Buck-Morss S.* The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering // New German Critique. 1986. 39. Fall. Pp. 99–140.

Goncourt E., Goncourt J. Journal des Goncourts. Vol. 2. P. 177.

Bénichou P. L'École du Désenchantement: Sainte Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

См.: *Pichois C., Ziegler J.* Baudelaire / Transl. G. Robb. London: Vintage, 1991. В разных местах.

De Banville Th. Petits Études: Mes Souvenirs. Pp. 73–74.

Цит. по: Bandy, Pichois (eds). Baudelaire devant ses Contemporaines. P. 22.

435

Ibid. Цит. из: *Croset E.* Fantaisie Baudelaire // La Vogue Parisienne. 1867. September 7.

Ibid. Цит. из: *Vallès J.* Charles Baudelaire // La Situation. 1867. September 5.

Схожим образом описывает Бодлера Жан-Поль Сартр. См.: *Sartre J.-P.* Baudelaire. Paris: Gallimard, 1963. P. 194.

То же можно сказать об Уильяме Берроузе.

Citron P. La Poésie de Paris dans la Littérature Française de Rousseau à Baudelaire. Paris: Gallimard, 1963. P. 194.

Jung F. Der Weg Nach Unten: Aufzeichnungen Aus Einer Großen Zeit. Berlin: Hermann Luchterland Verlag, 1961. P. 89.

Jones E. Free Associations. London: Hogarth Press, 1958.

В этой части главы я опираюсь на следующие работы: *Green M.* Mountain of Truth: The Counter Culture Begins: Ascona 1900–1920. Harvard, Ma: University Press of New England, 1986 (в разных местах); *Mitzman A.* Otto Gross: Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis // New German Critique. 1977. No. 10. Winter. Pp. 77–104.

Michaels J. Anarchy and Eros: Otto Gross's Impact on German Expressionist Writers. New York: Peter Lang, 1983. Pp. 19–20.

См.: *Whimster S., Heuer G.* Otto Gross and Else Jaffé and Max Weber // Theory Culture and Society. Special Issue on Love and Eroticism. 1998. xv/3–4. Pp. 129–160.

Lawrence F. The Memoirs and Correspondence / Ed. E. W. Tedlock. London: Heinemann, 1961. Pp. 86, 90–91.

Frank. Heart on the Left. P. 45.

Jung F. Der Weg Nach Unten. Pp. 89 et seq.

Ibid.

Mühsam E. Unpolitische Erinnerungen. P. 52.

450

Слова Бальдура Ольдена. Цит. по: Fritz. Die erotische Rebellion, 80. P. 28.

451

Zu Reventlow F. Tagebuch (5 June 1898). München; Wien: Langen Müller, 1971. P. 85.

Fritz. Die erotische Rebellion. P. 88.

Watson. Strange Bedfellows. P. 137.

Dodge-Luhan. Intimate Memories. P. 572.

Watson. Strange Bedfellows. P. 145.

Dell. Homecoming. Pp. 272, 287.

Ibid. C. 283.

Trimberger. Feminism, Men and Modern Love // Snitow. P. 184.

459

О принцессе Диане как современном аналоге падшей женщины см.: *Wilson E.* The Unbearable lightness of Diana // New Left Review. 1997. No. 226. November/December.

460

Письмо Амедео Модильяни Оскару Гилья. Цит. по: Rose. Modigliani. P. 36.

Vallès J. Les Réfractaires // Oeuvres Complètes. Vol. 2. Paris: Livre Club Didiot, 1969 (первое издание — 1857). Pp. 148–149.

Siegel. Bohemian Paris. Pp. 11–12.

Du Camp. Literary Recollections. Vol. 2. P. 85.

Цит. по: *Weiss A.* Paris was a Woman. P. 19.

Devas. Two Flamboyant Fathers. P. 96.

Faithfull. Faithfull. P. 221.

Бодлер Ш. Поэма о гашише / Пер. В. Лихтенштадта // Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. Антология. М.: Аграф, 1997.

Там же.

См.: *Holmes R.* Coleridge: Early Visions. Harmondsworth: Penguin, 1989.

Kohn M. Dope Girls: The Birth of the British Drug Underground. London: Lawrence and Wishart, 1992. P. 2.

Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума / Пер. С. Панова, Н. Шептулина под ред. Н. Я. Дьяконовой. М.: Ладомир; Наука, 2000.

Bradshaw S. Café Society: Bohemian Life from Swift to Bob Dylan. London: Weidenfeld and Nicolson, 1978. P. 114.

Jones. Free Associations. Pp. 173–174.

Michaels. Anarchy and Eros. Pp. 145, 148.

Fischer L. Tanz zwischen Rausch und Tod: Anita Berber: 1918–1928 in Berlin. Berlin: Haude und Spenersche, 1988. В разных местах.

Meskinnon M. We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism. London: I. B. Tauris, 1999. P. 55.

477

PEM (Paul Erich Marcus). Heimweh nach dem Kurfürstendamm. Berlin: Lothar Blanvalet Verlag, 1952. Pp. 115–116. Цит. по: *Gill A.* A Dance Between Flames: Berlin Between the Wars. London: John Murray, 1993. P. 109.

См.: *Barber S.* Antonin Artaud: Bombs and Blows. London: Faber and Faber, 1993. В разных местах.

Morgan. Literary Outlaw. P. 199.

Ibid. P. 165.

Ibid. Pp. 102–103. Цит. из: *Ginsberg A.* Journal.

Wakefield. New York in the Fifties. P. 138.

Керуак Дж. В дороге / Пер. В. Когана. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2014.

Johnson. Minor Characters. P. 4.

Morgan. Literary Outlaw. P. 117.

Берроуз У. Письмо Джеку Керуаку от 18 сентября 1950 года // *Харрис О.* Письма Уильяма Берроуза / Пер. Н. Абдуллина. М.: АСТ; Neoclassic; Астрель, 2011.

Maynard. Venice West. P. 95.

Campbell J. Paris Interzone. London: Secker and Warburg, 1994. P. 99.

Morgan. Literary Outlaw. P. 365.

Ср.: *Hewison R.* Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960–1975. London: Methuen, 1986. Pp. 134–138.

491

O'Neddy Ph. (Théophile Dondey). Lettre Inédite sur le Groupe Littéraire Romantique dit des Bousingos. Paris: Rouquette, 1875. P. 14.

Крупская Н. К. Воспоминания о Ленине. Часть I.

Huelsenbeck R. Die Dadaistische Bewegung // Raabe (ed.). The Era of German Expressionism. P. 352 (Appendix). Оригинальное издание: Die Neue Rundschau. 1920. xxxi.

Шкловский В. Б. О Маяковском.

Spender. World Within World. P. 134.

Siegel. Bohemian Paris. Pp. 60–61.

497

De Girardin. Oeuvres Complètes. 1860. Tome IV. Lettre 4 (15 March 1838). P. 249.

498

Цит. по: *Audebrand Ph.* Derniers Jours de la Bohême: Souvenirs de la Vie Littéraire. Paris: Calmann Levy, 1905. P. 208.

Clark T. J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames and Hudson, 1973. P. 33.

Cowley. Exile's Return. P. 66.

501

Цит. по: Fishbein. Rebels in Bohemia. Pp. 62–63.

Jelavich. Munich and Theatrical Modernism. P. 278.

Jung F. Der Weg nach Unten. P. 76.

Graf O. M. Prisoners All / Transl. M. Green. New York: Alfred Knopf, 1928. P. 156.

Lamb S. Intellectuals and the Challenge of Power: The Case of the Munich Räterrepublik // *Phelan A.* (ed.) The Weimar Dilemma: Intellectuals in the Weimar Republic, Manchester: Manchester University Press, 1985. Pp. 132–161.

Jung F. Der Weg nach Unten. В разных местах.

507

Huch R. Alfred Schuler, Ludwig Klages und Stefan George: Erinnerungen an Krise und Krisen der Jahrhundertwende in Munich-Schwabing // Castrum Peregrini, CX. Amsterdam: Castrum Peregrini Press, 1973. Pp. 26 et seq.

Jelavich. Munich and Theatrical Modernism. 1986.

См.: *Linse U.* Barfüssige Propheten: Erlöser der Zwanziger Jahre. Berlin: Siedler, 1983.

Viereck P. Metapolitics: From the Romantics to Hitler. New York: Alfred Knopf, 1941. P. 154.

Hinton Thomas R. Nietzsche in Weimar Germany — and the Case of Ludwig Klages // *Phelan A.* (ed.) The Weimar Dilemma. Pp. 71–91.

См.: *Ades D. et al.* (eds) Art and Power Europe Under the Dictators, 1930–1945. London: Hayward Gallery, 1995; *Ascherson N.* Modernism and the Nazis // *Büchler P., Papastergiadis N.* (eds) Random Access 1. London: Rivers Oram Press, 1993; *Jelavich P.* Berlin Cabaret. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1993.

513

См.: *Wollen P.* The Triumph of American Painting: A Rotten Rebel from Russia // *Wollen P.* Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth Century Culture. London: Verso, 1993. Pp. 72–119; *Stonor Saunders F.* Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. London: Granta Books, 1999.

Hauser E. The Velvet Revolution and Iron Necessity // *Becker Carol* (ed.). The Subversive Imagination. New York: 1994. Pp. 78, 79.

515

Как полагает Павел Бюхлер, на Западе создалось ложное представление о чешских диссидентах как о движении, члены которого принадлежали исключительно к интеллигенции и к среднему классу. Однако даже «Хартия-77» включала в себя многих работников физического труда. Павел Бюхлер, интервью, март 1994 года.

516

Павел Бюхлер, интервью.

517

Слова Власты Чихаковой-Ноширо. Цит. по: *Hauser E.* The Velvet Revolution and Iron Necessity // Becker Carol (ed.). The Subversive Imagination. New York: 1994. P. 82.

Ibid.

519

Green. Mountain of Truth.

Richardson J. (1969). The Bohemians. P. 7.

Cowley. Exile's Return. P. 62.

Mulvagh. Vivienne Westwood: An Unfashionable Life. P. 88.

Martin B. The Sociology of Contemporary Cultural Change. Oxford: Blackwell, 1981. P. 236.

Ibid. Цит. из: *Bradbury M.* A Dog Engulfed in Sand II: Abstraction and Irony // Encounter. 1979. LII/1 (January). Pp. 39–40.

Jameson F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capialism // New Left Review. 1984. 146 (July/August). P. 87.

526

Благодарю Тони Хэллидея, что указал мне на это. См., например: Ouida. Folle-Farine. London: Chapman and Hall, 1871. Этот роман посвящен Энгру, эпиграф взят из стихотворения Бодлера.

Brown M. Gypsies and Other Bohemians. Автор прослеживает, как из года в год менялась популярность этих тем.

528

Позже в жизни Ла Гулю настали трудные времена. Незадолго до Первой мировой войны Модильяни встретил ее на уличной ярмарке, где она, сильно располневшая, стояла в клетке с облезлыми зверями (см.: Rose. Modigliani. P. 193), и к 1930-м годам, когда ее увидели Павел Челищев и Чарльз Генри Форд, мало что изменилось: «Толстая женщина весом, наверное, более трехсот фунтов, в просторном халате, мирно сидит в кресле-качалке и обмахивается веером. За ней, словно какой-то нелепый дворецкий, стоял старик, беззубый, но со знаменитым подбородком Мефистофеля… Валентин Бескостный, ее давний партнер по танцам» (*Tyler P.* The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew. London: Weidenfeld and Nicolson, 1967. P. 321).

Например, в знаменитом богемном кафе Patisserie Valerie в Сохо стены в некоторых местах расписаны под Тулуз-Лотрека.

Segel H. B. Turn-Of-The-Century Cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987. P. XVII.

531

Siegel. Bohemian Paris. P. 230.

Jelavich. Berlin Cabaret. P. 20.

Graves, Hodge. The Long Weekend. P. 120.

Deghy G., Waterhouse K. Café Royal: Ninety Years of Bohemia. London: Hutchinson, 1955. P. 193.

Fisher C. Cyril Connolly: A Nostalgic Life. London: Macmillan, 1995. P. 277.

Ross A. Introduction // Maclaren-Ross. Memoirs of the Forties. Номера страниц не указаны.

537

Так называли членов организации «Индустриальные рабочие мира», созданной в 1905 году в Чикаго. — *Прим. пер.*

Maynard. Venice West. В разных местах.

Ibid. P. 112.

Ibid. P. 113.

Thorup I., Dalgard P. (eds) The Beat Generation and the Russian New Wave. Ann Arbor: Ardis, 1990. P. 41.

Ibid. P. 81, 59.

Ibid. P. 58.

Автор имеет в виду работу «Hyperbulie» (1973). См.: *Goldberg R. L.* Performance Art: From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson, 1979. P. 164.

New Society. 1967. July 27. Цит. по: Hewison. Too Much: Art and Society in the Sixties. P. 118.

Goldberg R. L. Performance Art: From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson, 1979.

Цит. по: Hewison. Too Much: Art and Society in the Sixties.

Melly G. Revolt into Style: The Pop Arts in Britain. Harmondsworth: Penguin, 1970. P. 110.

Savage. England’s Dreaming. P. 192.

Ibid. P. 230.

Sherwood J. You too can look like Swampy // Independent on Sunday. Real Life section. 1997. March 23. P. 8.

Однако существует и противоположная практика навязывания работникам более строгого дресс-кода, например в некоторых офисах, где сотрудникам запрещено ходить в джинсах. Униформы повсеместно распространены в крупных торговых сетях; некоторые компании, наоборот, разрешают своим сотрудникам по пятницам одеваться менее официально. Кроме того, еще совсем недавно женщинам — юристам и маклерам запрещали носить на работу брюки. На снятие запрета повлиял резонансный судебный процесс, завершившийся в январе 2000 года: британка подала иск против своего работодателя, Профессиональной ассоциации гольфистов, за то, что те отправили ее домой, когда она пришла на работу в брюках, и одержала победу. А в 1999 году британская школьница обратилась в Комиссию по равным возможностям из-за того, что в смешанной школе, где она училась, девочкам запрещали носить брюки. (Школа в итоге пошла на уступки.)

Stallabrass J. Gargantua: Manufactured Mass Culture. London: Verso, 1996. P. 43.

Csicery-Ronay Jr I. Cyberpunk and Neuromanticism // *McCaffery L.* (ed.) Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction. Durham, NC: Duke University Press, 1991. P. 184.

См.: *Steele V.* Fetish: Fashion Sex and Power. New York: Oxford University Press, 1996.

Simpson M. Deviance Sells // The Guardian. London. 1994. November 11. Pp. 14–15.

Bracewell M. Woman as Warrior // Guardian Weekend. London. 1996. June 22. P. 13.

Romney J. Wandering Star // The Guardian. London. 1996. June 27. P. 10.

559

Хотя остается немало и обычных многоквартирных домов.

Hughes C. Naivety of a Machiavelli // The Observer. London. 1998. December 27 (Sunday). P. 8.

Hilton T. The Death of Bohemia // The Guardian. London. 1991. March 20. P. 17.

562

Bright M., Ryde S. Books boom as shoppers turn over a new leaf // Observer. London. News Section. 1998. December 13. P. 11. Считалось, что в Британии росту популярности классической музыки способствовала и радиостанция Classic FM, хотя этому утверждению противоречит мнение, согласно которому станция, транслируя отрывки из самых известных классических произведений, соперничала с Radio 3, где звучали менее известные композиции, притом полностью, — иными словами, возросшая популярность знакомой классики могла на деле оказаться формой упрощения. Некоторые музыканты говорили и о схожем эффекте массового воспроизводства классической музыки на компакт-дисках, из-за которого менее известные произведения стали даже менее доступными.

Palmer J. Taking the Plunge // Independent. London. 1995. April 12. P. 15.

Bennett O. Welcome to the Culture Club // Independent on Sunday. London. 1996. July 7. P. 4.

Hetherington K. Stonehenge and its Festival: Spaces of Consumption // *Shields R.* (ed.) Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption. London: Routledge, 1992.

Armstrong M. The Art House Effect // Guardian Weekend. London. 1994. June 25. Pp. 28–32, 52.

Bankovsky J. Slacker Art // Art Forum. 1991. xxx/3. November. P. 98.

Reynolds S. The Slacker's Life of Apathy // The Guardian. London. 1992. March 19. P. 26.

569

Diederichsen D. Gefühlte Paprika — die politische Subjectivität der Boheme // Texte und Kunst. 1993. 11. September. Pp. 65–69. Благодарю Беатрис Белен, которая обратила мое внимание на эту статью.

Наряду с «постмодерном». Как термин «модерн» употребляют в том числе по отношению к периоду индустриализации в целом, включая все аспекты экономической, социальной и политической жизни, а модернизм относится именно к культурной стороне эпохи модерна, так и постмодерн — более широкое понятие, чем постмодернизм, но оба они достаточно свободно используются для обозначения различных аспектов постмодерна. См.: *Eagleton T.* The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell, 1996.

571

Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. И. Болдырева. М.: Гараж, 2012.

Stallybrass P., White A. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen, 1986. P. 26.

Mühsam. Unpolitische Erinnerungen. P. 57.

Stallybrass P., White A. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen, 1986. P. 189.

Anderson P. The Origins of Postmodernism. London: Verso, 1998.

См.: Kreuzer. Die Boheme: Beitrage zu ihrer Beschreibung.

Anderson P. The Origins of Postmodernism. London: Verso, 1998.

Андерсон П. Истоки постмодерна / Пер. А. Аполлонова под ред. М. Маяцкого. М.: Территория будущего, 2011. С. 109–110.

Там же. С. 138.

Martin. The Sociology of Contemporary Cultural Change. P. 23.

Fiske J. Reading the Popular. London: Routledge, 1989. P. 183.

Ibid. P. 6–7.

Там же. Джим Мак-Гиган и другие также критиковали эту работу, указывая, что она лишь отражает идеологию «независимости потребителя» и убеждение, что рынок способен удовлетворить все потребности, даже культурные (и духовные). См.: *McGuigan J.* Cultural Populism Revisited // *Ferguson M., Golding P.* (eds) Cultural Studies in Question. London: Sage, 1997. P. 141.

Но см. также: *Bourdieu P.* Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste (1986) / Transl. R. Nice; Becker H. London: Routledge, 1986. См. также альтернативную социологическую точку зрения: *Becker H.* Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

Fiske J. Reading the Popular. London: Routledge, 1989. P. 6.

De Certeau M. Walking in the City // *De Certeau M.* The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1984.

См. критику этих «культурных ревизионистов» с других позиций: *Curran J.* Rethinking Mass Communications // *Curran J. et al.* (eds) Cultural Studies and Communications. London: Edward Arnold, 1996. Pp. 119–165.

Sampson A. The Changing Anatomy of Britain. London: Hodder and Stoughton, 1982. Цит. по: *Hewison R.* Too Much: Art and Society in the Sixties. P. 284.

Taylor D. J. Rewriting the Rules // London. The Guardian. G2. 1999. July 14. P. 16. Однако некоторые из них, говорит Тейлор, сами издают свои книги. «Киберпространство коренным образом меняет возможности [авторов] найти выход на рынок», и неизвестно, какими последствиями это чревато для крупных холдингов.

Thornton S. Club Cultures: Music Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995. P. 163.

591

Так назывался масштабный анализ молодежных культур, осуществленный авторитетным Центром исследований современной культуры при Бирмингемском университете. См.: Hall S., Jefferson T. (eds) Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain. London, 1976.

Maffesoli M. The Time of the Tribes. London: Sage, 1996.

Evans C. Dreams That Only Money Can Buy… Or The Shy Tribe in Flight from Discourse // Fashion Theory. 1997. i/2 (June). Pp. 169–188.

Schad Ch. Zurich/Geneva: Dada // *Raabe* (ed.). The Era of German Expressionism. P. 169.

Thornton S. Club Cultures: Music Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995.

Clark T. J. Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 8.

Berard T. J. Dada between Nietzsche's *Birth of Tragedy* and Bourdieu's *Distinction: Existenz* and Conflict in Cultural Analysis // Theory Culture and Society. 1999. XVI/1 (February). P. 141.

Ibid. P. 145.

Ibid. P. 146.

600

Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем, 2012.